PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"**
diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 40 - ROMA, 3 OTTOBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

SOMMARIO

Letteratura

Arte

VETRINETTA

SUONO E COLORE

Poichè le manifestazioni vocali rientrano nel grande quadro dei fenomeni sonori, di cui in natura si ha una gamma illimitata (*Vac*, la sonorità universale, in alcuni indirizzi filosofici indiani è data come eterna ed esiste dovunque in potenza, come il fuoco nel legno e l'immagine nello specchio), è ovvio che il primo legame fra il segno e l'evento si debba ricercare fra la voce e il suono che all'evento si accompagna. Non soltanto l'evento, ma l'essere o la cosa che ne è il protagonista o vi partecipa, potranno essere facilmente evocati richiamando il suono con cui, in un modo o in un altro, sono associati nella memoria. In questa l'associazione si sviluppa a catena e al dato acustico può essere unito qualsiasi fatto dell'esperienza sensibile. Ma, purtroppo, l'esperienza acustica, che sarebbe la più agevole per la qualifica del reale, è sostanzialmente assai ristretta nei confronti della esperienza visiva, che è la dominante nel rapporto fra l'uomo e la natura. Se le lingue fossero limitate a rappresentazioni onomatopeiche in senso stretto, cioè a imitazioni del suono prodotto da esseri o da cose, si ridurrebbero a un ben povero strumento, assolutamente disadatto a fermare in simboli fonici l'esperienza, potenzialmente senza limiti, che l'uomo si crea del visibile e dell'invisibile. Il mondo delle forme e dei colori, per quanto è muto, rimarrebbe tagliato fuori dalla possibilità di una rappresentazione simbolica vocale e, quindi, fuori da un vero conoscere.

D'altra parte, se è vero che nella fase delle origini si possono considerare come operanti i fattori che agiscono nel divenire delle lingue storiche, non si potrà non tenere conto del fatto che, non solo nelle lingue dei popoli civili, ma anche in quelle dei primitivi, il fattore onomatopeico ha una parte assolutamente secondaria. Il compianto americanista Sapir osservava che nelle lingue delle tribù dell'Athabasca sul fiume Mackenzie, che sono fra le più primitive di tutta l'America, non esistono parole di natura onomatopeica; e ciò, insieme con il fatto che formazioni di tale genere sono assai scarsamente rappresentate in lingue di popoli progrediti, come il tedesco o l'inglese, lo induceva a concludere che l'essenza primordiale del linguaggio non muove, se non in minima parte, dall'imitazione dei suoni.

Se guardiamo alla nostra lingua, le parole autenticamente onomatopeiche, del tipo di *ticchettio* o *glogottare*, si riducono a ben poche, e non è detto che siano sempre di origine popolare. Di solito, hanno carattere onomatopeico i vocaboli che indicano le voci degli animali: ciò si spiega bene, perchè non è possibile dare la nozione di un suono particolare, che vada oltre la indicazione generica del cantare, gridare e simili, senza che la voce evochi il dato naturalistico di quel suono; alla stessa maniera, se vogliamo indicare una speciale gradazione di colore, non possiamo fare a meno di riportarci a una cosa che in natura possieda stabilmente quel colore; così è di *arancione*, *marrone*, *celeste* e simili. Ciò dipende dal fatto che il significato del segno è necessariamente astratto, perchè è un sapere generico, e una speciale determinazione in esso (suono o colore) richiede un intervento del concreto. Epperò anche nella riproduzione della voce degli animali l'imitazione stessa presenta un margine di astrattezza e, perciò, di arbitrio. Già Varrone, *De re rustica* 2, 1, 17, osservava: «(oves) a sua voce Graeci appellarunt "mêla". Nec multo secus nostri ab eadem voce, sed ab alia littera (vox earum non "me" sed "be" sonare videtur) oves be "alare" vocem efferentes dicunt, a quo post "balare" extrita littera ut in multis». Egli è che anche nelle voci onomatopeiche, in cui sembra che sia solo presente il dato acustico nella sua genuinità, a tradurre in segno vero e proprio il risultato di un'imperfetta imitazione, interviene quel dato allusivo, convenzionale, che opera in tutte le forme simboliche.

Un fattore di gran lunga più importante che non l'onomatopea (per quanto questa sia più facilmente rilevabile come fattore di innovazione linguistica) è quella che il Grammont chiama «fonetica impressiva», cioè la particolare aderenza semantica che la coscienza avverte fra il nome e la sonorità delle cose (*Traité de phonétique* [2], p. 376 sgg.). Egli giustamente insiste nel rilevare il carattere del tutto soggettivo di tale risonanza e indica, a questo proposito, un suggestivo esempio nella parola indiana per l'ape, *bhramarah*: in questa parola quello che a noi richiama più o meno da vicino il ronzio delle api è dato dal gruppo iniziale, labiale seguita da rotata; invece dagli antichi Indiani il dato onomatopeico doveva essere avvertito nella successione delle due *r*, com'è provato dal fatto che essi chiamarono l'ape anche *dvirephah*, cioè «che ha il nome con due *r* (*repha*)»; l'avere rilevato questo fatto fonico, nei confronti di tanti altri casi, in cui si presenta la successione di due *r* nella stessa parola, mostra che proprio in esso la coscienza linguistica indiana avvertiva il dato onomatopeico.

Ora un tale fattore impressivo, per cui si ha il richiamo al dato concreto del suono, che si accompagna con l'oggetto o con l'evento che il vocabolo designa, opera perennemente nella coscienza del parlante. Nella parola *spezzare*, che è una semplice derivazione da *pezza* o *pezzo*, gall. * *pettia*, ci sembra di avvertire il rumore secco del legno che si rompe. Ancor più nella parola *fischiare*, che non è altro se non lat. * *fistulare* derivato da *fistula* «canna, zampogna», ci sembra di cogliere il sibilo del fischio. Il fatto ha nel nostro parlare quotidiano riflessi assai notevoli, perchè serve a riportare la nota del reale dentro l'astrattezza del rapporto fra significante e significato.

Ma c'è di più. Il potere allusivo dei suoni viene avvertito, oltre che nel dominio dei valori acustici, dove è naturalmente conforme, in altri domini della sensazione e anche al di là di questa. Vi sono non pochi vocaboli, in cui un'aggiunta di espressività risulta dalla natura dei vari suoni che li compongono e dal loro combinarsi. Le qualifiche stesse, che noi diamo dei fonemi delle nostre lingue, provengono più da tali domini che non da quello acustico: suoni chiari, limpidi, acuti, oscuri, consonanti dure, aspre, secche, molli, dolci e simili. Se ne deve dedurre, osserva il Grammont (o. cit., p. 403), la possibilità che una vocale oscura sia atta a rendere una nozione di oscurità, dato che essa l'ha evocata nel provocare la sua qualifica, e una vocale grave una nozione di gravità. Già gli antichi, perseguendo l'irraggiungibile miraggio di un nesso naturale fra il suono e il significato, postularono la possibilità di un legame fra gli elementi fonici e sensazioni di ordine non acustico: basterà richiamare la nota trattazione che ne è fatta, a scopo dialettico, nel *Cratilo* di Platone (346 c sgg.), dove *r* è considerato strumento (*órganon*) di tutto il «movimento» (se ne dà persino una spiegazione sul piano dell'articolazione: «infatti chi pose i nomi vide che la lingua nel pronunciare questa lettera non sta affatto ferma, ma non fa che vibrare»), *i* è detto suono adatto per cose leggiere, e via di seguito.

Nell'unità della coscienza, in cui si opera quell'organizzazione sensoriale che dà la percezione, esiste l'abito del collegare fra loro gli apporti dei vari sensi. E' perciò inevitabile che una sequenza fonica, emessa in occasione, anzi in funzione della rappresentazione di un fatto diverso dall'acustico, venga avvertita come legata con esso anche sul piano sensoriale. La psicologia insegna che nelle attività della coscienza l'imitazione precede fenomenologicamente la rappresentazione. Il simbolo fonico, in quanto è segno di lingua, è oramai staccato dal reale, giacchè serve un contenuto generico, un sapere, e il suo legame con questo è del tutto arbitrario naturalmente, mentre è storicamente necessario. Ma nella coscienza individuale, dove esistono, appena assopiti, gli echi di infinite esperienze e dove ogni sensazione può provocare vibrazioni e risonanze impreviste, è inevitabile che il segno si accompagni a richiami di ogni genere; e che, in particolare, in quanto suono, venga avvertito e colorito in funzione di quell'attività psicologica, che è l'imitazione. In altri termini, la forma della parola, che noi chiamiamo esterna, e cioè il significante, provoca nella nostra coscienza evocazioni e richiami, che sono di un altro ordine, rispetto all'intuizione di ordine intellettuale, che unisce un significato generico a un certo complesso fonico. In una parola come *pal-*

(continua a pag. 4)

ANTONINO PAGLIARO

I "Sonetti dal portoghese"

Il periodo in cui si colloca la più felice stagione di Elizabeth Barrett, non ancora Browning, fra il 1844, anno della prima edizione dei *Poems*, e il 1846, anno della probabile composizione dei *Sonnets from the Portuguese*; è il periodo che vide nascere in America *The raven* del Poe, in Germania il fenomeno Wagner, in Francia alcune delle poesie che poi faranno libro nelle *Fleurs du mal* del Baudelaire. E nei decenni immediatamente successivi, mentre la parabola della poetessa inglese si conclude a festa nel centone dell'*Aurora Leigh*, dov'è possibile trovar di tutto, anche poesia; più duraturi e meno chiassosi trionfi maturavano altrove, col Flaubert, coi Simbolisti, col Verga, con la scoperta dei Russi. Su una prospettiva siffatta, l'immagine della Barrett era destinata col tempo a sbiadire più e più; come da noi la povera letteratura seguita ai Manzoni e Leopardi, prima del Carducci; fino a cancellarsi affatto, in un sorrisetto di commiserazione che dall'ultimo poema, fonte alle varie *Miranda*, dilagava a coprire anche la bella favola del suo amore col Browning, contrappasso ai molti sospiri che vi avevano dedicato le nostre nonne.

Dobbiamo dirlo, però? Avevano ragione le nostre nonne, almeno quanto alla favola; che era stata bella, molto bella; e tale resta anche a leggerla in uno scrittore filtrato d'intelligenza se altri ne abbiamo avuto nel Novecento, Virginia Woolf, divertitasi a raccontarla *in partibus* di Flush, il cane della poetessa; la favola, com'è risaputo, di una donna da molti anni sola nel suo cantuccio d'inferma, folgorata a un tratto dall'amore offerto e preteso; la felicità che sbigottisce d'angoscia, il pudore della propria miseria fisica che comanda il rifiuto, la fiamma che frattanto la trasfigura sopra lei stessa, finchè il no si capovolge nel sì, che celava fin da principio. Romantica favola, non le mancarono nemmeno gli ostacoli familiari, con una forte punta di Freud nel terribile padre (il Besier ne trasse un dramma, ritrascritto poi in film, 1930, 1934); ma non so se siano stati notati i tratti che avvicinano biograficamente la «portoghesina» a una scrittrice tanto a lei simile e diversa, e tanto maggiore, la Mansfield: cioè la tenerezza che legò entrambe a un giovane fratello tragicamente perito, e il lungo peso di quella perdita; e sulla fine della vita, le pratiche spiritistiche nella Browning, teosofiche nella Mansfield, in cui scade l'appassionata sensibilità e vera spiritualità dell'una e dell'altra. Quanto al partecipe animo della inglese verso il nostro Risorgimento, potrà far sorridere oggi la relazione che fu istituita fra l'ultimo tracollo della salute di lei, e le perdute speranze nella causa italiana alla notizia della morte del Cavour; ma sarebbe peggio per chi dovesse sorridere; anche in questo caso noi ce ne staremmo con le nostre nonne, e con le belle parole del Tommaseo sulla lapide di Firenze: «fece del suo verso aureo anello — fra Italia e Inghilterra».

Certo, tutto ciò è biografia; nè vorremo scaricarci dal compito di un più diretto giudizio, col riferirci alle testimonianze, ieri di un Poe, più recentemente di un Rilke: ogni stagione, infatti, ha la propria retorica, che è il proprio ambiente naturale, del quale perciò non si accorge, come se ne accorgeranno le stagioni future; ragione del motto famoso, che bisogna dare alla propria epoca, non ciò che essa chiede, ma ciò che essa, poi, vorrebbe aver chiesto. Ma ecco qui, fra i *Poems* del 1844, *The cry of the children*, poesia di propaganda se altra ce n'è, una specie di *Uncle Tom's Cabin* in versi (otto anni prima, comunque), sulla misera sorte dei bambini nelle miniere e nelle fabbriche: quel *Cry of the children*, che apparso in rivista nel 1843 valse a commuovere l'opinione pubblica inglese fino alla quasi immediata formulazione di una legge a protezione dell'infanzia, entrata poi man mano nelle varie legislazioni europee. Poesia, diffusa anche in Italia per la traduzione di Giuseppe Chiarini (1874), e già prima in un rifacimento di Giulio Carcano, *L'opificio nella valle* (1864): di cui subito, un lettore moderno è tratto a notare con fastidio la impostazione oratoria, l'andamento a passo di carica sui flutti rugiadosi della pietà, il modo di composizione come dei poeti a braccio (una strofe non osserva nemmeno la misura delle altre, va avanti quattro versi di più!), dov'è evidente il senso di una fantasia messa in moto prima che il generico impulso a cantare si sia inventato comechessia una situazione in cui esprimersi. Addirittura l'opposto del modo d'inventare e di scrivere che sarà illustrato dal Poe per *The raven*, traendone addirittura una «filosofia della composizione»! Sennonchè, come nei poeti a braccio, fra il susseguirsi delle incerte riprese la fantasia della Barrett si riscalda: prima nei modi che appartengono per eccellenza all'umanitario tema, i modi del Dickens, ma non senza sparse durezze in cui il sentimento raggelandosi manda altri bagliori; finchè in chiusa alla strofe VI, circa a metà del componimento, salta fuori come per caso, di durezza in durezza, il suo tema maggiore: il maledetto lavoro dei bambini nella schiavitù delle fabbriche. E subito, con pieno respiro, la bellissima strofe VII, di visione così intensa e ossessiva, nel girare delle infernali ruote delle infernali macchine a cui sono addetti i bambini; qualcosa, per cui non meraviglia l'energico omaggio reso dal Poe alla poetessa, avvicinandola nientemeno a Dante, e meglio avrebbe detto a se stesso come prossimo autore di *The raven* (dedicato appunto alla Barrett) e di *Ulalume*: perchè non soltanto degna del Poe è l'ossessiva fantasia di quella strofe, ma molto da vicino ne preannunzia i caratteristici modi.

Ma si sa: il meglio che ci resta della Barrett Browning sono i *Sonnets*, composti segretamente nelle estasi e angosce del fidanzamento, segreti anche all'amato; stampati privatamente, con le sole iniziali E.B.B., l'anno dopo le felici nozze, il 1847, e poi il 1850 nella nuova edizione dei *Poems*, con la falsa indicazione *Sonnets from the Portuguese*. Pudico velo della scrittrice, solita a non dire di sè senza schermo, l'idea di pubblicare i *Sonnets* come tradotti da altra lingua; «from the Portuguese», sembra a causa della piuttosto sdolcinata poesia *Catarina to Camoens*, già nei *Poems* 1844, cara al Browning per le appassionate parole che vi pronunzia l'immaginario personaggio, e per cui talvolta egli chiamava la moglie la sua «little Portuguese». Ma fu giusto rilevare che il Portogallo era per antonomasia il paese della passione

(continua a pag. 2)

EURIALO DE MICHELIS

I REBUS DI LEONARDO

LEONARDO IMMANENTISTA?

Dopo *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci* (Vol. I - *L'educazione letteraria di L.*, Milano 1944; Vol. II - *Testo critico*, Milano 1952) e dopo aver curato per il Rizzoli (1952) l'edizione di *Tutti gli scritti*, *Scritti letterari leonardeschi*, Augusto Marinoni pubblica ora, presso il benemerito editore Olschki di Firenze, *I rebus di L. da V. raccolti e interpretati*.

Anche se questi rebus ci mostrano solo un Leonardo minore, da accostare a quello delle *Profezie*, delle *Facezie*, dei giochi e dell'amabile conversazione, è merito del Marinoni averli per la prima volta minutamente analizzati e presentati con un saggio — ricco di delucidazioni e di osservazioni — che lumeggia un problema per molto tempo rimasto in attesa di soluzione.

I rebus leonardeschi sono, per lo più, frammentari; pochissimi i «motti» completi, generalmente di contenuto amoroso. Ma il Marinoni non crede (p. 131) alla possibilità di ricavare dai rebus d'argomento amoroso qualche indicazione sulla vita affettiva di Leonardo: essi furono, come già avvertiva il Palazzi, «trastullo per trattenimento di donne» alle quali tornava gradita la galanteria e il fraseggio amoroso anche quando era soltanto frivolo e convenzionale. Scrive il Marinoni: «Non spia di sentimenti nascosti, nè documento di avventure galanti, ma piuttosto eco di una moda che si diffonde nelle corti e nell'alta società italiana al tempo di Leonardo sulla scia del grande tema filosofico e metafisico dell'amore, che il neoplatonismo ha impostato».

☆

Oltre ai rebus, e al relativo saggio, il volume raccoglie due scritti. Primo è *Il mito di L.*, testo di una conversazione tenuta alla Radio Svizzera Italiana nel dicembre 1952, per le celebrazioni vinciane. Qui il Marinoni, pur nei limiti imposti dalla sede e dall'occasione, ha voluto sfatare le interpretazioni, essenzialmente mitiche e leggendarie, che nel corso dei tempi hanno finito col deformare la figura e l'opera di Leonardo. Il Rinascimento divinizzò soprattutto l'*artista*, ammirando in lui una *summa* di perfezioni sublimi, un miracolo della natura. Il positivismo, per ovvie ragioni, esaltò invece il pensiero scientifico vinciano, celebrando Leonardo come genio profetico, «precursore» e «universale», ma frantumando la mirabile unità del suo spirito in «una lunga, quasi infinita serie di piccoli Leonardi»: l'ingegnere, l'idraulico, l'anatomista, etc. Gli psicanalisti, infine, presunsero di scoprire un Leonardo passionale, succube della *libido* e di torbidi complessi.

Oggi, compito di una critica sana è di riesaminare tutta l'attività di Leonardo, severando ciò che è suo da ciò che è d'altri, o comunque frutto di altrui fantasie: cioè liberare la figura di Leonardo dalle sovrastrutture e dai miti (siano pur essi profondamente suggestivi) per restituirla alla sua integra verità. In secondo luogo, ricostruire senza preconcetti i legami che uniscono la multiforme produzione di Leonardo, ritrovare cioè la linea unitaria della sua personalità.

Ben più ampio ed impegnativo il saggio su *Una virtù spirituale*, in cui il Marinoni si propone di precisare il senso di quell'espressione leonardesca, addentrandosi in una ricerca assai complessa, che coinvolge — direttamente o indirettamente — quasi tutti gli aspetti salienti della figura vinciana.

Si trattava, per il Marinoni, di confutare soprattutto due tesi: una, manifestatasi nel Congresso leonardesco francese, tendente — in sostanza — a limitare l'importanza innovatrice dell'opera del Grande, collegandolo con la tarda scolastica; l'altra, proposta da alcuni studiosi italiani, con la quale si ribadiva, sì, la funzione rivoluzionaria esercitata da Leonardo, ma per fare di lui l'anticipatore del pensiero moderno in senso realistico, laico, antimetafisico, immanentista.

Analizzando passo passo, e con copiosa documentazione, il cammino della formazione spirituale di Leonardo, e le testimonianze che ci restano del suo pensiero e del suo lavoro, il Marinoni mostra lucidamente — in polemica con i francesi — il carattere originale e rinnovatore dell'opera vinciana.

Del pari, dissentendo dalla tesi di un Leonardo decisamente immanentista e laico, il Marinoni, passata in rassegna l'articolazione della dottrina leonardesca, riconosce che essa, mirando alla certezza delle dimostrazioni matematiche e sperimentali, concentra la sua attenzione sull'elemento sensibile e corporeo. Ma avverte (p. 13): «Ciò tuttavia non significa che per Leonardo l'elemento corporeo e sensibile esaurisca la realtà. La materia è inerzia, e il moto e la vita si spiegano solo coll'intervento di un'energia incorporea, invisibile, una "virtù spirituale" o attività pura, le cui scaturigini si collocano oltre la visibile materia e oltre il tempo».

Ripercorsi dunque tutti i gradi della costruzione mentale di Leonardo, il Marinoni può affermare (p. 69) che «... al vertice della costruzione troviamo il concetto di Dio come fonte delle energie (Primo Motore) e inventore delle forme eterne in cui le forze plasmano la materia».

Quando questo libro era già pronto per la stampa, appariva il volume di Cesare Luporini, *La mente di L.*, ove vengono esaminati molti passi leonardeschi studiati anche dal Marinoni. Questi ha sentito pertanto il bisogno di aggiungere una *Postilla* al suo saggio su *Una virtù spirituale*, ponendo a confronto le proprie idee con quelle del Luporini, in una serrata dialettica che offre fecondi avvii di meditazione a quanti amano le questioni leonardesche.

MARIO PETRUCCIANI

Speranza e destino

E' di recente apparso il terzo volumetto di versi di Alberto Frattini: *Speranza e destino* (Edizioni del Canzoniere, Roma, 1954). Non tutte nuove sono le liriche che esso raccoglie, chè circa una quindicina di esse sono state trascelte, e riproposte all'attenzione dei lettori, dalle due raccolte precedenti: *Giorni e sogni* (1950) e *Fioraia bambina* (1953).

Anche questa più recente silloge, così come accadde con *Fioraia bambina*, si fa di un subito notare — ed esige di essere segnalata ai cultori di poesia — soprattutto per la genuinità e per la freschezza dell'ispirazione, per la perspicuità trasparente della resa espressiva, la quale si offre per lo più immune da quelle sgradite dissonanze interne che, pur inserite entro giri prosodici persuasivi e talora anche perfetti, sono il portato degli incauti riecheggiamenti di altri poeti — i *maestri* della contemporaneità — e stanno ad indicare soggezioni tanto frequenti, consuetudinarie addirittura, nei giovani poeti. E giovane poeta è anche lui, A. Frattini. Uno di quelli che sono venuti in luce in questo dopoguerra, e che la silloge che ho sottomano pone innanzi come uno dei più dotati e promettenti.

E' per l'appunto codesta lucida natività della vena che ci fa accostare al libretto con rinnovata, affettuosa adesione. Una schiettezza di canto disteso, la quale talora prende come un abbrivo di lirica eloquenza, di voce che gode di un suo libero abbandonarsi alle aperture dell'intima commozione. E si tratta pur sempre di un'eloquenza rattenuta entro una garbata misura di compostezza che direi quasi classica, il cui costume è forse venuto al giovane autore dalla propria formazione largamente umanistica, ad un tempo corroborata e nutrita di frequentazioni, dimestichezze e critiche indagini nel vivo della poesia e delle poetiche contemporanee. Nè è da dire che in queste sue pagine siano venuti a depositarsi, dalle letture e suggestioni della modernità, residui o tracce di ermetica dissoluzione del discorso lirico: poichè il dettato, anche quando abbia svolgimento breve, appare obbedire costantemente ad una legge di coerente e logica costruttività dei propri elementi compositivi, ad una legge perciò di nitida chiarezza espressiva. Se ne ascolti a riprova, ad apertura di pagina, il sorvegliato *raptus* che dà animazione e movimento ad uno qualsiasi di questi canti: «Ho raccolto stamani in un giardino / placide storie di spazî e di vele. / C'erano bimbi intorno ad un laghetto / e bianchi cigni e grandi occhi sorpresi. / Cantavan le bimbe filastrocche / in girotondo, dentro il prato d'oro. / Snelli e arditi salpavano i velieri / — tese le brune prore nel mattino — / e gli occhi erano cielo erano spuma, / favolosa letizia d'avventura, / luce incantata di lampare, voli / di gabbiani nell'alba, a fiore d'onda. / Nè mai si dolce mi fu navigare» (*Storie di velieri*). In cui l'attualità di codesto poetare si copre essenzialmente nel gusto rapido, balenante e scavato dell'immagine, oltre che nell'avvertito senso dell'interna poeticità della parola e della sua fonica struttura, piegata ad esprimere vibratili sfumature dell'emozione e della sensazione lirica, pur senza cadere nelle intemperanze dispersive dei poeti della precedente generazione.

Il mondo poetico che il Frattini consegna a queste pagine non può certo dirsi sfornito di una sua variata ricchezza. E' tutta una misurata orchestrazione tematica, che si muove particolarmente entro i limiti delle reazioni psicologiche dell'autore. Sono in primo luogo liete emozioni, che i rinvenimenti e gli incontri con le cose e i viventi aspetti della vita universale promuovono nell'anima del poeta. Il quale si palesa quanto mai sensibile alle urgenze ed ai richiami naturalistici: il cielo, gli astri, il mare, l'avvento di certe stagioni, paesaggi di montagna e fluviali, alberi, eccetera. Sicchè la nota affettiva dominante nei componimenti che prendono avvio e sollecitazione dal variopinto mondo esterno è la letizia: una fresca letizia giovanile, seppure relativa a determinati momenti e situazioni.

Ma al di là dei soggettivi trasalimenti e tremori nel contatto diretto con la realtà dell'esterna natura, il Frattini sa altresì portare un non sterile interesse alla verità del mondo umano. Allora il suo discorso si increspa di notazioni pacate e dolenti, nel respiro di una pudica pietà (*La porta dei cieli*, *Colloquio col padre*, *Compagno morto*). Oppure si carica della contenuta festosità di una contemplata partecipazione; e dall'oggetto del canto una luce discreta si irradia sulle grige cose e sugli impassibili viventi che fanno da sfondo al quadro (*Fioraia bambina*). Dal saltuario innervarsi, dentro il tessuto della fondamentale giovialità, di risonanze scorate ed amare, e talora tristi fino a cercare scampo nella preghiera che invoca, deriva alla lirica del Frattini uno dei motivi di più schietto incanto; e si colora essa di una luce nuova, più approfondita.

A dare misura delle facoltà poetiche ed espressive del giovane poeta, mi basti citare per intero un'altra sua composizione, *Pescatori sul fiume*: «Quando il mattino fa chiaro / l'arco dei ponti, e le prime / campane della domenica / rintoccano dai campanili, / sciamano i pescatori / sui muraglioni del fiume. / A picco sulla pescaia, / gettano l'amo sul dolce / velo della corrente: / sei giorni di tristezza / scontati in quell'esile filo / a specchio di verdi frescure. / Ragazzi senza pensieri, / poveri senza più lacrime, / che dolcezza quest'acqua lucente / dove si spegne ogni vana / cura e la vita si consola / nella pazienza d'infinite attese. / Alzano il braccio col gesto / pietoso d'esangui fantasmi / i più vecchi, e nulla più odono / che il vago sussurro dell'acqua. / E domenica è un lento sognare / di guizzi sottili d'argento». Nelle raccolte poetiche che, di lui, vedranno la luce nel futuro, non andrà certamente delusa la speranza di scorgervi riconfermata ed anzi ulteriormente definita, per naturale maturazione interiore, la sua propensione alla poesia, ed eliminate ad un tempo, o notevolmente assottigliate, le zone opache, amorfe, i cedimenti, certe inanità della materia poetica rimasta grezza ed inerte perchè non trasferita e riscattata nella levità della parola lirica che trasfigura. Manchevolezze le quali, seppure non frequenti, sono pur presenti in questo terzo volumetto, ed alla cui (direi) inevitabile presenza mi è sufficiente accennare qui, di passaggio.

Della propria vocazione alla critica, specialmente nei confronti della lirica contemporanea (*Poeti italiani del Novecento*, 1953), il Frattini ha già fornito prove assai convincenti, tali da farlo annoverare, anche come esegeta di testi poetici del nostro tempo, tra i critici più perspicaci e penetranti delle nuove leve. Sì che la personalità di lui appare in definitiva configurarsi, reintegrandosi nella costitutiva basilare unità, come quella di un *poeta-critico*, in cui l'una attività non è marginale o subordinata rispetto all'altra. E' insomma il Frattini uno di quei *poeti-critici*, di cui la generazione nata alle lettere durante e dopo la recente guerra non può certo dirsi sprovvista o povera.

Non ci si può infine accomiatare da *Speranza e destino*, senza fare menzione dell'affettuosissimo preambolo che, in forma epistolare, vi ha preposto Corrado Govoni. Tutto, in queste tre paginette, ci trova consenzienti; ma segnatamente un punto ha incontrato la nostra adesione piena e commossa. Questo: «Lei non può credere quanto io sia felice di constatare nei giovani autentici poeti di oggi più validi e dotati, superata e respinta la facile suggestione della poesia oscura e quella non meno infruttuosa e sterile dell'aridità dei sentimenti, sia sempre più evidente e spiccata la tendenza del ritorno all'ordine della forma (verso ortodosso o verso libero non ha importanza: qui per ordine della forma, si intende composizione e non frammento, limatura o polverizzazione di essa), insieme all'esigenza più rigorosa della chiarezza del linguaggio poetico». Dove il Govoni, accennando ad un sempre più evidente ritorno alla *composizione*, al di là della dissoluzione e disintegrazione analogica operata dalla stagione ermetica, ha finemente messo in rilievo quello che, a mio avviso, è il carattere formale per cui la nuova, la nostra generazione poetica più nettamente si differenzia dalla precedente, e più nitidamente si definisce, e si dà un proprio volto inconfondibile.

BORTOLO PENTO

SPARTACO GREGGIO - Fanciulla con fiore (*vedi pag. 3*)

I "Sonetti dal Portoghese" di Elisabeth Barrett

(*continua da pag. 1*)

femminile, dopo le lettere della famosa Monaca, Mariana Alcoforado, già dalla seconda metà del '600; alla quale tradizione appartiene una strofetta d'amore *From the Portuguese*, «Tu mi chamas», in due versioni, del Byron, 1813, ricordata dal Praz. C'è insomma, nel titolo che resterà alla raccolta, un'aura letterariamente preziosa, che le s'intona e l'intona. Famosi sonetti più di ogni altra opera della Browning, mescolati come sono al fascino della bella storia d'amore; in sede di poesia, che cosa è da pensarne?

Valga osservare intanto, che il compor chiuso, il sonetto, offre implicitamente un argine entro cui dar freno al pericolo di strafare; quel minimo di rigore, almeno, che impedisca la garibaldina dismisura di *The cry of the children*, e in genere le non felici abbondanze che formano le deficienze della poetessa. Poema breve, non c'è tempo di ciondolarsi a cercare il tema, nè trovatolo, c'è campo a deviazioni laterali: bisogna prendere le misure prima di scrivere, bloccare l'invenzione in numero fisso di versi, distribuirla fra quartine e terzine; e sì, da sonetto a sonetto potrà istituirsi una vaga continuità come fra strofe di un solo poema, ciò che potrebbe suggerire daccapo il traboccamento oltre i limiti; ma è già quella ferma architettura di quartine e terzine, cui la rima sostiene, nell'eco della tradizione scespiriana e miltoniana a cui si volge la Barrett, che di ogni sonetto crea un'unità da compiersi ogni volta in se stessa, fino a trovare ogni volta, nel quattordicesimo verso, l'acme di una conclusione, su cui il ritmo s'indugi come in ascolto, chiudendo in ghirlanda, o in sospiro, o nella ferma sillabazione di una sentenza, il senso di tutto quanto precede. Se qualcosa, dentro, sovrabbonda l'avaro schema misurato sul respiro di un grido, maggiore vibrazione ne verrà alle cose dette. Aggiungete, che era da dirsi in principio, qualità di ogni altra qualità, la situazione della donna scrivendo, occasione di scrivere senza doverne cercare una fuori di lei, intorno a cui raccogliere soltanto poi la finezza della sua esperienza interiore; ora la fiamma di cui brucia le esalta impetuosamente tutto ciò che il doloroso passato le negò e pur le diede, i ricordi della lieta infanzia, tosto relegati dalla malattia in un irraggiungibile paradiso, le persone care perdute, l'austera intimità di quelle cui bisognerebbe lasciare, i rimpianti soffocati nelle rinunzie, le lunghe meditazioni, che soltanto ora ella apprende quanto fossero amare. Nè quella fiamma arde tranquilla, come un fiume che va sicuro per la sua strada; ma nella vicenda del sì e del no che ogni colloquio con l'amato viene incalzando, l'esaltazione del turbamento ricomincia sempre al punto di prima, divenuta per ciò stesso meno infrenabile, perchè ogni volta non vuol dire ritrovarsi a quel punto, ma essere scesa di un altro gradino come dentro un risucchio. Infine, tipica occasione e ambiente della poesia, i *Sonnets* nascono, non nel turbine a cui la donna si abbandoni, bensì nella ritornante solitudine dopo i travolgenti colloqui, quando a tu per tu con se stessa ridiscorre fra sè le cose, sentite e dette con lui; anche quando non si tratterà più, come nei primi sonetti, di volersene ancora difendere per incoraggiarsi al no, pregio di quella solitudine meditativa sarà che le voci vi possono diventare echi, la passione, contemplazione della passione, e lo spettacolo della vita, quale ella visse testè, non più di quel «vivere nel vivere» che è parola del nostro D'Annunzio per dire l'operazione del ricordare, prustiano simbolo di poesia.

Legittimiamo in blocco, con ciò, i 44 Sonetti? Sarà abbastanza averne messo in rilievo la poeticità della situazione centrale, e corrispondente virtù dello schema metrico in cui s'inventa; anche se poi non occorre vivere noi ottusi e immersi nella particolare retorica del nostro secolo, tutta inibizioni e controlli, per accusare nei *Sonnets* le sbavature della retorica opposta. *In limine*, è l'innocenza con cui la Barrett si consegna alla propria materia, il suo costante pericolo, anche e soprattutto qui, dove la matematica della poesia vuol essere dedotta non per altro che per virtù d'innocenza; e basta nulla, un tremolo di più nella voce, per offuscare se non impedire il segno: magari solo, a orecchie moderne, l'adorante «thou» come a Dio, invece del «you», per giustificato che sia in quell'«inno (scrisse il Carducci) dell'estasi nell'amore». La compiacenza del proprio soffrire, sia nel vanto, sia nel lamento, non è certo, in sede psicologica, fra i difetti di questa donna coraggiosa; neppure le anfibologie di chi fuggendo, «se cupit ante videri»; e saldo fondamento ha la sua fede religiosa, nella lunga assuefazione di quando, ben più che un rifugio, vi cercò un sostegno a non lasciarsi schiacciare, addetta, come i bambini alle macchine, ella al corpo malato. Ma per poetica che sia la situazione di cui ora vibra, e bloccato subito il sonetto intorno al movimento iniziale che si sviluppi in immagine; è qui che sopravvengono troppo spesso, a insidiare la purezza della voce pur così isolata, le abitudini del comporre a braccio, di cui dicevamo: come facilità a contentarsi dell'espressione un niente prima del dovuto, contando sull'implicita persuasione del ritmo di dentro, effettiva d'altronde; ma a scapito, troppo spesso, della fermezza dei singoli momenti di cui pur unico, si articola il momento di tutto il sonetto. La dulcedine quasi di caramella, i troppi sospiri; e quegli angeli, che non hanno la folgorante verità delle visioni dei visionari, nè in compenso la rarefatta decantazione che assumeranno nei surrealisti; angeli, che dalle contemporanee squisitezze dei preraffaelliti già porgono la mano a quelle, più casalinghe e bonarie, dello stile floreale; per non dire la vietissima cartapesta del Sonetto III, che dipinge lei nelle spoglie di «A poor, tired, wandering singer, singing through — The dark, and leaning up a cypress tree» (ci mancava il cipresso!); — tutto ciò, insomma, che imparenta i *Sonnets from the Portuguese* all'altra opera della poetessa, s'insinua nei *Sonnets* per la via di quell'innocenza che a ragione sa di doversi affidare in semplicità a nient'altro che a se medesima, per disegnare di sè l'immagine dove, come nella *Grecian Urn* del Keats, verità sia bellezza. E soltanto, è giusto riconoscere che quel ciarpame non la tradisce mai al punto, di non lasciarla almeno intravedere.

Perciò, dal canto nostro, abbiamo accolto l'invito a rileggerla, ripetuto anche di recente da Livio Jannattoni nel bel libretto, *E.B.B., con un saggio di bibliografia italiana* (Firenze, Sansoni, 1953); cioè, precisando: non per lo scrupolo astrattamente scientifico di distribuire a nostro parere la ragione e il torto fra la grande fama che premiò i *Sonnets* presso le anime raffinate di ieri, e il sorriso di sufficienza che riscuotono da quelle di oggi; ma per una ragione, se si vuole, meno critica e più di «poetica»: infatti, *historia magistra vitae*, e così la poesia, dove riuscita e dove no, *magistra poësiae*. I difetti della Barrett, troppo mutato da allora l'ambiente della cultura, spiccano subito sulla pagina, non occorre indugio a farne accorti i nipoti del Mallarmé; ma proprio per questo, piace leggere, nelle pagine care alle generazioni di ieri, se qualche cosa vi si trovi accanto e di là dai difetti: soprattutto il rischio di una poesia ricercata nell'estrema fedeltà di un'esperienza d'anima che si confessa, sempre a filo di rasoio dal cadere, se non sempre nella retorica della confessione, nella confessione *tout court*. E sarà vero che le cadute della Barrett siano da riportarsi alla sua innocenza nei confronti del rischio; ma più esemplare il caso, dove il rischio è evitato: dove cioè la scienza della poesia, senza cui (aveva ragione il Mallarmé) non si fa poesia, non risulta meno operante per essere implicita, nel leggerissimo ascolto in virtù del quale, quel filo delicato di voce, su quel filo di rasoio, è canto se parla.

Vedrà poi il lettore, se e dove il miracolo accade; ma la forza propriamente fantastica che a un certo punto vien fuori con inopinato rigore anche nel *Cry of the children* a mezzo della chitarrata sentimentale: non farà meraviglia, che in una situazione poetica tanto più autentica, la medesima forza fantastica sia presente, sonetto per sonetto, anche in quelli più deboli. Anche nel III, già citato; dove la ricchezza come attributo della persona amata in confronto alla povertà del poeta che ama, vieto simbolo di una situazione stilnovistica che già qui sembra prossima ai fastigi della *Partita a scacchi* del Giacosa, in questo e nel sonetto che segue assume femminilmente prestigioso brillio sotto specie degli splendori mondani connessi a quella ricchezza, nell'immaginazione della donna; e la figura melodrammatica di lei, nel buio, appoggiata a un cipresso, verso lui sul balcone, si riscatta nella forte immagine, in chiusa, della morte a cui toccherà «dig the level where these agree». Così, fra i Sonetti più zuccherati, il XXXVIII, quello dei tre baci che più preraffaelliti non si può, bellissimo nell'attacco, di una spiritualità che non ha bisogno di montar sulle nuvole per essere tale; riflettendo col solito pudore il movimento trepido e vero della donna amante che si contempla, scrivendo, le dita su cui si posò il primo bacio. O il XLIII, un altro tutto zucchero, anch'esso di bella apertura, nell'indugio meditativo della donna mentre conta i propri modi di amare; ciò che poi dà occasione di strafare, sempre per il troppo tendere all'etereo, al sovrumano; ma bello ancora l'accenno dei versi 5-6, «I love thee to the level of everyday's — Most quiet need, by sun and candlelight», dove splende di calma luce interiore il tema, non più scioccamente etereo. O il XLII, fra i più stanchi (che solo dall'ed. 1856 dei *Poems* farà parte dei *Sonnets from the Portuguese*); il quale comincia ripetendo fra virgolette, per capovolgerlo, il primo verso di un vecchio sonetto, già nei *Poems* 1844, che allora invocava per la poetessa le gioie del Paradiso cristiano: un desiderio, in realtà, *faute de mieux*, un modo di dire la morte. E sapore tanto più dubbio acquista ora la sostituzione dell'uomo amato all'Angelo Custode (a Cristo). Ma anche qui, nata dall'immagine del quaderno o libro che era già nel vecchio verso, la poetica fantasia si rischiara nell'immagine del verso 12, «the pages with long musing curled», che dice in rapido scorcio tante ore di solitaria meditazione.

Sarebbe lungo venir citando i luoghi, dov'è evidente quella energia creativa che si esalta in concrete immagini, di squisitissima persuasione; al punto che (lo Jannattoni cita il caso deplorando, ma a noi riesce riprova della validità fantastica della raccolta), una traduttrice italiana, la Venuti De Dominicis, potè dare un titolo a ciascun sonetto, dall'immagine intorno a cui poeticamente si raccoglie ciascuno. Valga ricordare i più significativi in questo senso; direi sorprendenti, tanto la gioia dell'invenzione vi esplode proprio come tale, da toccarla con mano. Per esempio il sonetto XXXVII, con l'improvvisa ventata marina, sapore di sale, che viene a invadere il sapor d'etere della stanza di Madamigella Barrett, in persona dello «sculptured porpoise», che il naufrago Pagano, tratto in salvo, offre ex voto sul lido: mostruosa immagine della divinità che egli adora, com'è discordante dal vero l'incostanza nell'amore da lei, in un momento di debolezza, attribuita all'amato; e nulla toglie alla verità dell'impressione marina, forse le aggiunge, che essa forse rimbalzi alla Barrett dal Sonetto XI delle *Amours diverses* del Ronsard (un poeta, presente alla Barrett anche altrove). O il XL, dove così fresco, incominciando, è il parlottio d'amore fra le fanciulle; e d'improvviso l'immagine familiare devia curiosamente nell'interno di un harem, dove «Mussulmans and Giaours» gettano il fazzoletto, segno di scelta, all'odalisca di lieto sorriso, non a quella che piange; deviando ancora nell'immagine di Polifemo, che con l'unico «white tooth» scivola sul mallo della noce senza aprirla, se liscia di pioggia. Imprevedute immagini, tratta l'una dall'armamentario byroniano e romantico, l'altra dall'armamentario classico, d'impreveduto accostamento: di quanto deviano la situazione, altrettanto l'arricchiscono, molto più che non servano al contrasto, tema base del Sonetto (l'amato della poetessa, che l'ha preferita, benchè triste, e non getta via il mallo della noce, benchè bagnato di lacrime); e si noti come la spiritualità della Barrett illumini senza smancerie anche il luogo dov'ella si paragona a un'odalisca nella sua specifica funzione, diciamo così, d'ufficio. Si veda ancora il sonetto XVI, tutto giocato come a perno intorno all'immagine del soldato vinto in battaglia, che cede l'armi al vincitore; lontanissima situazione se altra mai dall'esperienza della Barrett, tuttavia piena e urgente di calore nei particolari che la tratteggiano; dove la voluttà dell'arrendersi, il dolcissimo passare da un mondo, in cui si resiste per la dolcezza di sentirsi sconfitti, a un mondo in cui dolcezza è attribuire altrui ciò che siamo e abbiamo, respira abbandonatamente in un'aria, come delle guerriere Erminia e Armida nella *Gerusalemme* del Tasso. (Anch'esso poeta non ignoto alla Barrett, che ne cita un verso in epigrafe a un poema del 1826). Infine, valga appena accennare, in una poetessa così donna poetando, scopertamente autobiografica, l'alto tono che conserva dove non teme chiamare in causa, come nel sonetto XXIV, l'ostilità del proprio ambiente familiare alle progettate nozze.

Ma già col sonetto XVI, per ricchezza e rigore dell'invenzione, siamo fra i migliori della raccolta, misura degli altri. Indicheremo al lettore il cupo suono del V, le gelate lacrime nel fermo sguardo del XV; e il XXXV, dove l'intimità della casa paterna, con le abitudini che l'abitudine fa più dolci, si ricorda, senza indegnità al confronto, del sonetto del Keats nel compleanno del fratello Tom; il XXXIX, dove parimenti gli echi dai Sonetti di Shakespeare, scuola della poetessa, non son tanto echi e segno di scuola (alta scuola del resto, come in sparsi luoghi altrove), senza acquistarne in proprio un'ariosa nobiltà di giro, che l'eco conferma. E quanto alla consuetudine della Barrett coi poeti greci, meglio che il patetico mimo con cui, nel nome di Teocrito, s'inaugura la raccolta, si veda oltre il sonetto V, giocato nel ricordo di Sofocle, il XVIII dove la rosa, simbolo di dolce vita, il mirto, sacro a Venere, simbolo dell'amore, spargono sui Sonetto quasi il ricordo del sospiro di Saffo.

Meglio esemplari del delicato e leggerissimo ascolto, in cui dicevamo nascere come canto su un fil di rasoio, attenta solo a se medesima, la voce bianca della poetessa, i sonetti XIV e XX; vivi soltanto in quella pronunzia interiore, che è la mira di tutti gli altri anche dove la grancassa del sentimento e della spiritualità, magari spesso, li falsa; ciò che infine resta la lezione, valida ancor oggi per noi, del vecchio libretto.

EURIALO DE MICHELIS

Dipinti restaurati

Questa città di Perugia, a mezza strada com'è, tra Roma e Firenze, ha sempre dimostrato un particolare amore al proprio patrimonio artistico, amore che è vivo nella storia della cultura, anche attraverso le polemiche fervide e stimolanti alle quali partecipano, con quello spirito di antica passionalità che è così medioevale, cittadini d'ogni livello e di ogni preparazione.

Bisogna vederli, ora, i perugini, tutti indaffarati a guardare in su, verso le impalcature del Palazzo de' Priori dietro le quali si lavora intensamente, dopo aver consolidato il vetusto, splendido edificio, a sistemare gli ambienti luminosi e schietti per ospitarvi la Pinacoteca! Vorrebbero addirittura che, da un giorno all'altro, si spalancassero i battenti del piano destinato ai capolavori dell'arte plastica e pittorica, e che, come per miracolo, l'Angelico e Piero della Francesca, Perugino e il Pinturicchio, Fiorenzo di Lorenzo e le sculture di Arnolfo tornassero dall'oggi al domani in quegli ambienti a nutrire il giusto orgoglio cittadino.

Ma questi lavori, si sa, sono di estrema delicatezza e nulla è più nemico della nuova collocazione d'una galleria o di un museo quanto l'improvvisazione: tanto più che gran parte delle opere che attendono d'essere ricollocate in pinacoteca sono state, in questi anni, attentamente restaurate e consolidate: e nel riconquistato splendore dei colori, nella sobria incorniciatura che ha sostituito le ottocentesche imitazioni del gotico o del Rinascimento, si meritano una ospitalità studiata nel modo migliore che ne sottolinei le qualità essenziali.

Pazienza ancora, dunque, e intanto profittiamo di questo intervallo per esaminare i restauri dei dipinti che nelle due ultime mostre tenute nelle sale dell'Accademia di Lettere in Palazzo Donnini, ci hanno offerto preziosi risultati.

Queste esposizioni, diciamo subito, sono il frutto d'un lungo e appassionato interesse che la Sopraintendenza ai Monumenti e alle Gallerie da tempo, e non soltanto nella ripresa delle attività culturali dopo la guerra, ha dedicato con amorosa assiduità ai monumenti e alle pitture dell'Umbria e in particolare di Perugia: c'è in questo interessamento una tradizione viva e operante nel rivalutare le ricchezze lasciate in eredità attraverso i secoli in una delle regioni più fervide di cultura e d'arte.

Della prima mostra di dipinti restaurati recentemente, facevano parte le celebri tempere tanto discusse e studiate che compongono le «ante» della nicchia di San Bernardino, che ha per fondo il gonfalone del Bonfigli e che fu attentamente ricostruita nel 1945. Attorno a loro si accentra gran parte della scuola umbra del Quattrocento e, nella ridda delle ipotesi sugli autori dei finissimi dipinti, affiorano i nomi di Francesco di Giorgio, Perugino giovane, Pinturicchio, Caporali, pur testimoniando tutti i riquadri una comune «aria di famiglia». Restaurate l'anno scorso da Augusto Cecconi, le deliziose tavolette così limpide di colore, così sottili nel disegno, sembrano grandi pagine miniate trapiantate in pittura.

Ma v'erano anche i due grandi polittici di Beato Angelico e di Piero della Francesca che, dopo le cure dell'Istituto Centrale del Restauro, furono esposti in Palazzo Venezia l'anno passato: il polittico di Piero della Francesca ha poi figurato anche, qualche mese fa, alla Mostra dei quattro pittori del Rinascimento in Firenze, dove ha riaperto la discussione sulla datazione probabile e sulle eventuali collaborazioni, ma che sembra però opera unitaria, dipinta da Piero, che nella Annunciazione sovrastante la Vergine e Santi ci offre una delle più limpide prove della sua fantasia prospettica quasi nell'intenzione di separare, con l'illusione ottica, le due parti della grande pittura.

Nella seconda mostra, le opere esposte proponevano altri problemi, in quella viva dialettica che accompagna fatalmente la storia delle opere d'arte: un gruppo di tavolette primitive, del Maestro di San Francesco e aiuti, prodotte negli ultimi decenni del Duecento, sembrano rinate nello smalto prezioso dei colori e nella sicurezza dello stile disegnativo che ne permette ormai una lettura chiara e convincente: soprattutto sorprendono, per la conservazione perfetta rivelata dalla ripulitura, le tavolette con la Deposizione, la Tumulazione e quella con Sant'Antonio da Padova. Un denso strato di sudicio le rendeva opache e buie: oggi possiamo incantarci di fronte alla bellezza dei nitidi colori protetti per secoli dalle pesanti vernici che dal Seicento in poi si usavano largamente anche sulle delicate tempere medioevali.

Una lunga tavola con la Vergine e il Bimbo al centro e ai lati la Cattura, la Spoliazione, la Deposizione e il Seppellimento di Cristo che il Longhi, nonostante l'offuscamento del dipinto, giudicò opera di un ignoto maestro umbro, «forse il maggiore della fine del Duecento», rilevandovi ricordi di Cimabue e dei primi accenti di Giotto, si è rivelata in tutta la sua originalità cromatica: e davvero si può affermare, con maggior sicurezza, che l'ignoto pittore abbia visto e ben rammentato nella Vergine al Centro, quella che Giotto aveva dipinto nel tondo centrale sulla porta d'ingresso della Chiesa Superiore di San Francesco in Assisi: ciò che viene a precisare la data del dipinto ai primissimi anni del Trecento.

Una specie di resurrezione è avvenuta anche nel caso della Adorazione dei Magi di un pittore goticizzante dei primi del Quattrocento che era quasi indecifrabile ed ora ci si mostra nella ricchezza dei manti e degli ori di un gusto «gotico internazionale». Conviene qui ricordare l'opera di Silvio de Maddis che ne ha curato il restauro permettendoci di affrontare il non semplice ma attraente problema dell'attribuzione, che oscilla tra le forme di Gentile da Fabriano e quelle dell'Italia settentrionale affini a Stefano da Zevio.

Uno dei più complessi e riusciti restauri, dovuto a Giovanni Mancini, ci dà modo d'apprezzare nel suo significato stilistico, una opera, citata dal Vasari nella vita del troppo loquace ma gentile Benedetto Bonfigli, e la più antica rimastaci, con l'Adorazione dei Magi, i Santi Giovanni Battista e Nicola da Bari e la predella relativa, non meno difficile dell'altro restauro dovuto a Lanciotto Fiumi, del tabernacolo primitivo appartenendo al così detto movimento pittorico italo-bizantino, in gran parte ridipinto ad olio e che ora, soprattutto nella tavola centrale con la Vergine in trono, ha riacquistato il suo austero carattere.

Al Pelliccioli si debbono, tra gli altri, i restauri della Madonna di Lippo Vanni, in cui si rendono più chiari i ricordi di Pietro Lorenzetti indicati già dal Van Marle, e dei fioriti angeli con canestri di rose, gustoso brano del Bonfigli.

Un altro appassionante problema è quello suscitato dal «Cristo benedicente» della Pinacoteca di Città di Castello, che, reso limpido nell'originale stesura pittorica, ha ricevuto attribuzioni a grandi maestri come Piero della Francesca, Signorelli, Bramante giovane, e che a noi pare, come vide il Venturi, assai vicino ai modi di Giusto di Gand sotto l'influsso di Piero della Francesca, soprattutto nella fattura minuta a sottili pennellate, e nel disegno delle mani, certo dovute ad un maestro non italiano. Infine, almeno per la celebrità del nome (giacchè purtroppo molto lacunosi) si ricordano i due stendardi processionali dipinti da Raffaello non senza collaboratori, per la Confraternita della Santissima Trinità a Città di Castello: l'Istituto Centrale del Restauro ne ha scoperto i colori originali, riguadagnando agli studi raffaelleschi oltre alla composizione, così importante per gli inizi dell'Urbinate, alcuni brani pittorici di notevole intensità e di delicata fattura.

Ma non togliamoci il piacere di parlare delle molte opere restaurate, quando potremo vederle nelle sale ripristinate della Pinacoteca dove l'architettura interna del Palazzo dei Priori, saggiamente sfruttata con moderni accorgimenti, promette la più degna sede a testimonianze artistiche così insigni.

VALERIO MARIANI

FIORENZO DI LORENZO - Particolare del polittico in corso di restauro - Perugia

XILOGRAFIE E POESIE

Le Edizioni della Flora (Milano) hanno edito in poche copie numerate un bellissimo «Quaderno»: che raccoglie otto xilografie di Amleto Del Grosso e otto poesie di Enotrio Mastrolonardo. Ogni pagina, superbamente stampata, è firmata, rispettivamente dal poeta e dall'artista.

Mastrolonardo è già noto per la delicatezza della voce che si volge alla «memoria». — Alla deriva: *«Va alla deriva la mia vita — gonfia di ricordi simile — al cadavere di un annegato...».* Al punto di partenza: *«I giorni s'incarnano in noi — come sementi nella terra — a fecondare il dolore. — Poco tempo resta alla speranza. — Un vento d'alba che cresce col sole — e poi l'estate che brucia — le ultime radici. — Le stagioni che avanzano — non contano più se ti volgi — ai fuochi fatui che costellano — il firmamento d'acqua dell'infanzia. — La sola cosa viva che rimane — in te nello schianto dei giorni. — Ed è la vita una fuga disperata — intorno a un muro bianco senza fine — che ti riporta ogni volta — al punto di partenza». Peccato che qualche volta la voce di M. si adagi, un po' pigramente, nei luoghi comuni: «O giovinezza, ti distacchi da me — come un fiore dall'albero...»; «Rinasci nella notte — come la luna nuova...».*

Suggestive le xilografie di Amleto Del Grosso. Un segno carico di violenze e di poesia: una decisione gremita d'intenti lirici. C'è, in questa preziosa cartella, una veduta di un piccolo porto ligure che è una delle più belle xilografie che abbia veduto in questi ultimi anni.

L'edizione, ripetiamo, è bellissima. È una grande cartella composta con sommo gusto.

C. MARTINI

DISEGNI E INCISIONI
nella rassegna di Chiavari

Il disegno, fra tutte le espressioni artistiche è, indubbiamente, la più immediata e sincera. Il mezzo più naturale e spontaneo, insieme alla scrittura, che l'uomo abbia a propria disposizione per esprimersi. E se noi pensiamo che la scrittura è nata dai primi segni simbolici che l'uomo tracciava sulle pietre e sulle pareti delle caverne, riconosciamo che il disegno fu il primo mezzo grafico di comunicazione e di espressione che sia apparso sulla terra, per rompere il misterioso silenzio e l'immensa solitudine dell'umanità.

L'artista, mentre il più delle volte riveste con sovrastrutture intellettuali o significati estetici le proprie pitture o le proprie sculture, teso ad un risultato mentalmente già preordinato, al disegno affida sempre la sua anima e la sua ansia di poesia.

Il disegno per un artista, oltre che un semplice mezzo d'espressione, è, soprattutto, un modo per confessarsi. Attraverso pochi segni spontanei, immediati e vivi, egli ci rivela i suoi più intimi sentimenti, le sue più profonde sensazioni, i suoi più segreti sogni.

Dal significato spirituale ed artistico che ha il disegno nell'opera di un pittore o di uno scultore, si può, di conseguenza, comprendere l'importanza che, fra le mostre di pittura e scultura che si susseguono ovunque in Italia, assume questa rassegna chiavarese del disegno, inteso nella sua forma più libera, al quale è stato opportunamente aggiunta l'incisione nelle sue varie tecniche; dall'acquaforte alla litografia, dalla xilografia alla puntasecca, al monotipo, ecc.

Non sono stati posti limiti alla tecnica, nè al soggetto, nè alla tendenza, cosicchè questa I Mostra Nazionale del Disegno e dell'Incisione Contemporanea di Chiavari, alla quale partecipano con opere originali quasi tutti i nostri maggiori artisti e i giovani più affermati, può, a buon diritto, essere considerata un ampio e sicuro panorama italiano del disegno e dell'incisione d'oggi.

Particolare importanza assume, poi, la presenza dei Maestri francesi Picasso, Dufy, scomparso pochi mesi fa, Rouault e Survage, oltre a qualche altro giovane artista straniero, i quali con le loro opere danno alla mostra un suggestivo tono internazionale. Per dovere di ospitalità e in omaggio a questi Maestri, iniziamo, quindi, l'esame critico della Mostra dalle loro opere, che appaiono assai pregevoli e rappresentative della inconfondibile personalità di ognuno.

Picasso ha una rara acquaforte del periodo classico, in cui la sapienza dell'incidere si unisce ad una poetica libertà espressiva, per mezzo di un impianto costruttivo che rivela le capacità e la solidità di un'eccezionale preparazione artistica, che trova il suo fondamento nell'arte greca.

Il francese Raoul Dufy è rappresentato da una finissima incisione per l'illustrazione de La Belle Enfant, *mentre Georges Rouault ha una* Donna del circo, *incisa con un forte contorno attorno a un sicuro blocco formale. Survage è presente con una fantasiosa composizione dal segno chiaro, in una soluzione quasi astratta, in cui, però, permangono vivi elementi figurativi.*

Fra i giovani artisti stranieri, ricordiamo l'argentino Santiago Cogorno, che risiede già da alcuni anni nel chiavarese, il quale ha due opere di periodi diversi, quindi un po' discordanti fra loro, ma che riescono lo stesso a dimostrare la serietà della sua preparazione e l'anelito verso soluzioni nuove. Un finissimo nudino un po' classicheggiante e una composizione gustosa di colore, fra l'influenza dell'arte sudamericana e quella francese.

Anche l'albanese Ibrahim Kodra vive da molti anni in Italia ed opera nel vivo di un clima internazionale. Le sue composizioni, equilibrate nei ritmi e incisive nel segno, sono costruite con gli elementi di una grammatica cubista.

Ed ora passiamo ai nostri artisti, i quali, divisi per tendenza e per affinità espressive, compongono un panorama vivace, vario ed ampio, anche se non del tutto completo, del disegno italiano contemporaneo.

Rendiamo subito omaggio alla memoria di Modigliani, il quale è ricordato con una rara e inedita Figura di donna, *disegnata con un segno purissimo e largamente riassuntivo che dà rilievo e forza alla forma chiusa, e di Gino Rossi, morto alcuni anni fa in una casa di cura dopo una vita tormentata, presente con un vecchio disegno, in cui sono già evidenti le ricerche per certe soluzioni cubiste e astratte della figura che dovevano interessare i giovani artisti italiani molto più tardi. Anche Angelo Del Bon, scomparso due anni fa, è ricordato nobilmente con un gustoso pastello, guizzante di colore.*

Procedendo in questo senso, ci troviamo di fronte agli artisti più anziani, i quali hanno già una classificazione e una precisa definizione estetica, lontano dalle discussioni e dalle polemiche, cui in altri tempi hanno recato un loro personale contributo.

Leonardo Dudreville ha una espressiva Testa di bambino, *De Pisis due rapidissimi disegni di figura, Alberto Salietti due ritratti di fanciulla, trattati con precisione di segno e pastosità di chiaroscuro, Casorati una bella litografia, Francesco Messina la litografia di un morbido nudo femminile, Mafai un bel nudo di donna, bloccato da un segno sottile, Campigli la litografia di due ritmiche figure. Dei maggiori incisori italiani, sono presenti Luigi Bartolini con la bella e poetica acquaforte* Alla fonte *e Giuseppe Viviani con due acqueforti tecnicamente perfette di un sapore popolaresco.*

Fra questi artisti, che rappresentano la generazione anziana dei maestri, collochiamo anche Spartaco Greggio, il quale, sebbene non più molto giovane e dopo aver tentato l'avventura cubista sin dal 1919 ed essere stato fra gli ispiratori del Chiarismo, sorto in ribellione al Novecento, si mantiene in un clima fecondo di ricerche, dove confluiscono reminiscenze di correnti europee. La sua Fanciulla con fiore *è bloccata con un solo segno riassuntivo in una sensibile ispirazione poetica.*

Altri artisti non più molto giovani, ma che, con spirito eternamente giovane e in continuo rinnovamento, rappresentano le tendenze avanzate, sono Enrico Paulucci, con una bella acquaforte, giocata sapientemente sui bianchi e sui neri in una poetica astrazione della realtà; Lucio Fontana con un sensibile disegno di parecchi anni fa; Birolli con due fresche composizioni, Spazzapan, sempre inventivo; Afro con una solida composizione astratta; Mazzon, Veronesi.

Siamo arrivati così alle generazioni più giovani. Su un piano ancora figurativo, ma già aperto ai venti dell'astrattismo, per certe soluzioni formali e coloristiche, troviamo Cassinari con un'allungata e bloccata figura femminile e un movimentato studio di cavalli; lo scultore Cappello, con due interessanti composizioni surrealiste, in cui è vivo il senso plastico della forma; lo scultore Alberto Viani con il disegno architettonico di un nudo; il ligure Cherchi con due saettanti composizioni inchiostrate; i chiavaresi Silvio Cassinelli, con due mosse composizioni di figure, illuminate magicamente con un colore prezioso in un'atmosfera allucinante, e Luigi Buder, che compone con geometrico equilibrio plastico e raffinatezza chiaroscurale forme piene di un dinamismo di origine futurista.

Di questa generazione, con opere elaborate in un clima apertamente figurativo, ma ricco d'influssi spirituali e sensibile a stimoli inventivi, ricordiamo Morlotti con un forte disegno di alcuni anni fa, Corrado Cagli con una composta e luminosa Madre coreana, *Pericle Fazzini, Luigi Broggini, Armando Cuniolo, Del Grosso con una visione di Camogli e un poetico studio di passeri, Guttuso con un vecchio disegno, Meloni con una plastica figura, Parmeggiani con una ben costruita testa di donna, Aligi Sassu con un'impetuosa composizione di cavalli, Vedova con una figura cubista, Rognoni, Togliani, Aurelia Platone, Carlo Vitale con due buone acqueforti, gli spezzini Gino Bellani con due solide e luminose xilografie colorate, Carro con due sensibili nudi visti di schiena e Prini con disegni sottili e mordaci; gli altri liguri Bertagnin, Mario Ciucci, Chiti, De Salvo, Gambetta, Dino Gambetti, Garaventa, Rolando Monti.*

Fra i liguri noti in campo nazionale e operanti in un clima più tranquillo, ricordiamo Rambaldi con due freschi disegni di paesaggio, Saccorotti con un'acquaforte dal segno sensibile, i chiavaresi Falcone, Perissinotti, Castagnino con opere rappresentative; gli spezzini Magli e Aprigliano.

Eccoci, infine, ai giovanissimi e, di conseguenza, alla tendenza più avanzata: l'astrattismo. Qui dominano i liguri. Scanavino, che ha una chiara coscienza critica dei problemi antifigurativi, si distingue per una sottile e penetrante riduzione grafica di una fantasia quanto mai libera e poetica.

Nei lavori di Nicola Petrolini, modulati sui verdi e sugli azzurri, nonostante la trasfigurazione astratta, permane il senso e il ricordo del vero. Mesciulam ha due equilibrate composizioni spaziali e Gallotti due inventivi monotipi.

Più liberi, più puri ci sembrano i due chiavaresi Luiso Sturla e Rodolfo Costa, operanti in un clima di cartesiana fantasia. Poetico e dal segno penetrante, con suggestive trasparenze coloristiche, Sturla: più chiuso e calcolato, Costa.

Fra gli altri giovani astratti notevole Nino Di Salvatore, con ben equilibrate composizioni, e Dangelo, nucleare.

Fra i giovani non astrattisti segnaliamo Walter Biancò con due disegni surrealisti dal segno pungente, Giannetto Fieschi dalla fantasia morbosa, Vittorio Ugolini con una robusta figura dal sensibile segno riassuntivo, Lavagnino, il quale riesce a chiudere con sicurezza l'immagine della figura. E ancora, Olindo Bandini, Adriano De Laurentis, Luigi Cassinelli, Bertonati e Luisa Cerruti.

Esigua è invece la rappresentanza del realismo sociale. Dal milanese Giuseppe Motti, con due densi e mossi pastelli, si arriva ai genovesi Nobile con due larghe e rigorose composizioni, Caminati con i Muratori, *forte plasticamente, e Guido Basso.*

Nell'insieme una Mostra, fra le più interessanti e vive che si sono viste quest'anno. Onora Chiavari che la ospita e l'Azienda autonoma di soggiorno sotto il cui patrocinio è nata.

ENOTRIO MASTROLONARDO

◆ Al Teatro Arlequin di Città del Messico continua a essere replicata, con costante successo, la commedia di Anna Bonacci *L'Ora della Fantasia*, tradotta col titolo «La Hora Soñada». La prima rappresentazione, della quale fu data notizia, avvenne nel decorso mese di gennaio.

DEL TRADURRE MALLARMÉ

2.

Non è agevole procedere ad una esemplificazione di quanto sopra si è detto poichè il pregio della « imitazione » è nel tono assolutamente personale con cui la egloga del Faune è scandita. I seguenti raffronti restano quindi soltanto indicativi:

Mallarmé

incarnat
faute
figurent un souhait
s'échappe
vol
ou plonge...
regonflons
à la fois
défaits par des vagues trépas
tonne un somme triste
ébat

De Michelis

carnagione
equivoco
sono il desiderio trasposto
distilla
svelo
forse nell'acqua
gonfiano, bucce d'uva,
in quel punto
cui smarrite agonie tolgono nerbo
un triste sonno ha boati
gioco

Per quanto attiene poi al « mito », ciò che di Mallarmé è nello spirito del Parnasse con in più un'insorgente carica verbale in senso simbolistico, diventa in De Michelis avventura maliziosa, giocata dall'intelligenza più che dai sensi, ma non cerebrale, e affidata « au hasard », in senso nettamente antisimbolista e starei per dire proustiano, in quanto allo spirito. Si veda ad esempio la chiusa dell'Après-midi, quando il Faune è sul punto di vedere l'ombra in cui mutò la coppia vaga delle ninfe: quell'incertezza che ancora sussiste in Mallarmé anche nella battuta finale che segna il termine del mito estivo, ha assunto, nella imitazione demichelisiana, una colorazione affatto nuova con quell'insistenza sul « vedrò » ripetuto due volte, che fa pensare seriamente a qualcosa di più di una « zeppa », anche se all'origine probabilmente si è trattato di una mera quistione di rimpolpamento di verso; ci si legge proprio la sottile coscienza di un dissolversi nell'ombra del « dérèglement » di una sensibilità lievemente morbosa sotto il continuo controllo di una intelligenza troppo sveglia.

L'avventura del Fauno di De Michelis è in questo senso assai più moderna, direi anche più umana; senza dubbio più sottilmente vissuta, con un interno ricamio come di fantasia stuzzicata apposta per goderne. E perciò psicologicamente più costruita e difficile e ricca, con quasi una lieve impazienza nella voce, in quel cadere ed alzarsi del verso, in quel suono di stillicidio che hanno i vocaboli, in quell'invenzione irrequieta in cui nulla è previsto ma tutto è vibrato, svolante.

De Michelis ha assalito il Faune mallarmeano, assetato di poesia; e in questo spremersi dentro il succo poetico dell'egloga, non ha avuto altra preoccupazione che fare della poesia in proprio, che è poi un invito a leggere Mallarmé « malgré lui », invito, del resto, più che compatibile con la estetica simbolista del « suggérer ».

Ed è il più bell'omaggio che un poeta possa fare ad un altro: questo bruciarlo dentro per sentirselo ripalpitare secondo il pulsare del proprio sangue nelle tempie.

☆

Dire che Alessandro Dommarco è giunto alle rive del Faune con la curiosità, sempre un po' meticolosa e sospettosa, del turista straniero, è dire, per la verità, un po' troppo poco, anche se la similitudine ci avvia ad intuire da qual remoto paese egli si sia mosso e con quale spirito abbia trascorso la sua vacanza estiva in mezzo al siculo paesaggio dell'egloga mallarmeana.

Chè anzi, ad un più attento esame, il suo approdo a quelle rive presenta tutt'altro che carattere fortuito, come potrebbe essere quello di una nave sospinta a caso dalla furia della tempesta, e si rivela necessaria tappa nel suo veleggiare sul mare della poesia.

L'onda che sospinge Dommarco, come poeta in proprio, è piuttosto piena e sonora. Con negli orecchi la costrutta armonia del verso classico e la complessità e robustezza del grande endecasillabo della più alta lirica italiana, Dommarco ha lungamente lavorato alla ricerca di un più vibrato movimento lirico, sempre entro i limiti, però, di una conclusa composizione ritmica e fantastica, anche quando, in questa ricerca, gli toccava di avere più di un contatto con quella che fu la temperie dannunziana, dalla quale uscì fuori eliminando quel certo turgore di vocabolo che glien'era venuto in eredità, come pure quell'aulico giro ritmico, affidato per lo più alla esteriore e suadente musica del verso; forme e modi, questi, che lo lasceranno insoddisfatto proprio perchè la sua era esigenza di interiore architettura e limpidezza di canto.

Si spiega, quindi, molto bene come, giunto di fronte al migliore Mallarmé, Dommarco non si sia lasciata sfuggire la occasione di studiare profondamente dei testi che, pur conservando la più impeccabile forma classica, riescivano tuttavia ad affascinare il lettore per una notevole carica di imprecisabile suggestione verbale, fatta di echi e di « nuances », di preziosità e di rigorosa quadratura formale, con in più una insopprimibile — e a volte ossessiva — esigenza di canto concluso.

Così il « mito » mallarmeano, inteso come simbolica favola del poeta moderno alla ricerca di una purezza formale tutta nata dal di dentro e non ricalcata sul vecchio « mito » dell'antichità classica, ha attirato nel gioco Dommarco che volentieri vi ha ceduto, per poter vedere come è fatto e di che è fatto, più da vicino, anzi, al vivo, con l'aria stupefatta di chi finge di non saper giocare ma invece sa a menadito le regole e gli basta un breve approccio per sentirsi perfettamente a suo agio.

(continua)

LUIGI DE NARDIS

SUONO E COLORE

(continua da pag. 1)

pito ci sembra di cogliere la levità di un movimento ritmico, in virtù del ripetersi delle due labiali fra cui la vocale *a* seguita dalla liquida par che dia il senso di un leggiero innalzamento, intanto che l'accento sulla terzultima, togliendo corposità alla sequenza, sembra adeguarla alla delicatezza del movimento. In parole come *livido, sinistro*, il ripetersi di *i*, in rapporto alla sottigliezza e durata delle consonanti costrittive, ci dà un'impressione di ambiguità e di insidia. In una parola come *appassire* ci sembra di avvertire il mesto declino del fiore, come se il passaggio dal corpo delle due *a* legate da una labiale doppia alla gracilità della palatina *i* attraverso la sibilante pure doppia (le geminate hanno spesso particolare efficacia espressiva) ripeta un lento scolorirsi, un perire. Di queste impressioni fornite dalla materia fonica della parola potremmo portare esempi a non finire: ora è il richiamo a un'immagine più o meno distinta, a un sentimento più o meno definito, che sono come residui di analoghe esperienze lontane; a volte si hanno associazioni a realtà inopinate, con cui la fantasia annoda improvvisamente i suoi fili, sensazioni da un piano che nulla ha a che vedere con il significato della parola. Naturalmente siffatte reazioni sensibili o fantastiche variano da persona e persona, ma talvolta si livellano intorno a una linea, per dire così media, di modo che la parola assume un'espressività particolare limitatamente a un certo ambiente; si creano così, per speciali circostanze d'intesa, ristrette solidarietà espressive, che gli estranei e i non iniziati non riescono a cogliere.

Il Grammont ha studiato in particolare questa prerogativa del suono che riesce a dare una vita più intima alla parola, e ne ha saggiato la validità anche nell'analisi di testi poetici. Ma, più che altrove, l'assunzione a valore poetico della potenza evocatrice, che inerisce ai dati fonici della parola, è rilevabile nella moderna poesia europea, la quale se ne è fatto un metodo per evadere dalla costrizione delle forme tradizionali. Da Rimbaud in poi la poesia muove lungo il binario di questa tecnica disperata, che ha la sua insegna, oramai vecchia e gloriosa, nel sonetto *Voyelles* dello stesso Rimbaud:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes. / A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombillent autour des puanteurs cruelles, / Golfe d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tents, / Lance des glaciers fiers, rois blancs...

E' risaputo che tanta parte della poesia del nostro tempo è fondata sul ripudio più o meno sdegnoso dei valori semantici tradizionali e sulla proiezione in primo piano dell'espressività, che è fatto accessorio dal punto di vista della tecnica linguistica; la lingua diventa sorgente di poesia, in virtù del richiamo a un'esperienza ancora non acquisita nel circolo semantico del segno, e perciò ancora allo stato di pura impressione sensibile o di associazione fantastica.

Se postuliamo per le origini una fase extrafunzionale, cioè fuori della funzionalità vera e propria, che si attua nel rapporto necessario fra significante e significato (questo è un « sapere »), in essa non possiamo porre legittimamente come operante, se non l'intenzione con cui il primo parlante cerca mediante i suoni, che la sua voce articola, di alludere all'evento in quanto è divenuto moto della sua coscienza. Tale allusività è in sè un fatto di pura libertà, com'è fatto di libertà l'espressività che, parlando, attribuiamo al corpo fonico della parola, fuori della sua stretta funzione.

ANTONINO PAGLIARO

VETRINETTA

BENEDETTO GENTILE, *Giovanni Gentile (21 giugno 1943 - 15 aprile 1944)*. Firenze, Sansoni.

Tutti conoscono la notizia esterna, di cronaca, della morte del grande filosofo siciliano; pochi però sanno la dirittura morale dell'uomo, intransigente e fermo, versato in un costume di vita aborrente da ogni indecoroso commercio, tutto impegnato nella fervida passionata dialettica pensiero-azione.

Oggi, nel decimo anniversario della sua morte, il figlio Benedetto, relatore sincero e pacato, ce lo presenta nel quadro psicologico politico e storico della situazione italiana di allora. Avrebbe potuto salvarsi, se avesse atteso, se si fosse abbrutito nel sofismo dei cosiddetti prudenti; ma, coerente e solare quale era sempre stato, egli sapeva — come appunto scriveva alla figlia Teresa il 27 novembre 1943 — che aspettare, tappato in casa, che maturassero gli eventi era il solo modo di comprometterli gravemente. Bisognava agire secondo coscienza, chè si trattava di problemi e situazioni essenzialmente morali da risolvere sul piano dell'assoluto e del categorico.

Documenti sincerissimi di questa sua fede sono i discorsi e gli articoli, qui pubblicati in appendice.

ENZO ESPOSITO

***Prime poesie*, a cura di STEFANIA PLONA. Roma, Avio.**

Ottima l'idea di una « antologia lirica per ragazzi »: realizzata con amorevole e intelligente cura da Stefania Plona, in una chiara, elegante edizione Avio.

Sono — disposte con oculato criterio di progressiva complessità e sostenutezza espressiva — poesie religiose, ninne nanne, proverbi, bozzetti, aspetti delle stagioni, favolette ed epigrammi, poesie patriottiche, visioni della natura, scene di battaglia. La scelta si è soprattutto orientata verso liriche brevi, di netto e lineare linguaggio, di più agevole persuasione emotiva; dai poemi e dalle composizioni di ampia architettura, la Plona ha saputo « ritagliare » il brano che può stare a sè, cioè compiuto nel giro di pochi versi.

Tra i poeti, molti anonimi popolari, e Iacopone, il Magnifico, Poliziano, Pulci, Boiardo, Ariosto, Tasso, Metastasio, Parini, Giusti, Graf, Pascoli; tra i moderni: Gozzano, Betti, Moretti, Saba.

Presentando il libro, Luigi Volpicelli ammonisce che occorre liberare la scuola elementare da tutto l'« oleografico » che opprime il fanciullo: « l'oleografico delle edizioni illustrate dei libri di lettura e dei sussidiari; l'oleografico dei testi stessi, con quei loro racconti dolciastri e quelle loro moralità inanimate e sovrapposte; ma, soprattutto, l'oleografico delle poesie, il più dannoso... Per questo, mi pare saggio punto di partenza quello della Plona, che muove da forme, le più immediate e sicure, di poesia popolare. Un distico addirittura, o tre o quattro versi che colgano la perenne immediatezza di un gesto o di un sentimento... ».

In un'epoca in cui, da diverse parti, insorgono a turbare la psiche del fanciullo tante immagini morbose e truculente, il libro della Plona — per serenità, chiarezza e finezza — si raccomanda particolarmente a genitori e insegnanti. Dice Antonio Baldini: « Ecco il libro che ci voleva per dare ai fanciulli il primo gusto e il senso della poesia: lampi di poesia, grani di saggezza, tratti di allegria ».

MICHELE PRISCO

CORRADO CURCIO, *Commenti*. Libro settimo. Roma, Bonacci.

Riuscirà nuovo, forse, a parecchi lettori il nome di Corrado Curcio il quale scrive di solito per sè e per pochi, che non vende i suoi libri (i quali sono ormai una quindicina di volumi) ma li manda in regalo agli amici. Eppure il Curcio ha una personalità di rilievo le cui componenti alcuni hanno voluto spiegare con il motivo della *sicilianità* avvertibile nella coesistenza, nelle sue pagine, di creazione e critica; indubbiamente il Curcio ha profonda cultura antica e moderna ma noi vorremmo indicare, piuttosto, che la cultura in lui diventa poesia ed è sentita non da letterato ma da uomo che in essa avverte la manifestazione della vita cosmica. « Quale deplorevole empito solleva le mie frasi! Sono palline lucenti, e non so farle ballonzolare che in cima a dei zampilli » scrive in questo settimo libro in cui il problema del destino dell'uomo e della vita del cosmo gettano luce su tutti gli altri. Il punto di partenza di Curcio è il seguente: « Meglio la mania che l'utilità! Mania dei miei commenti, agganciamenti, ingranamenti. Le mie pagine io le penso fitte e ingranatissime. Poi, ne estraggo l'essenza... E delle parole cerco le radici in sensazioni adamiche ». Una poetica, questa, in cui la parola è un frutto pieno di un *aldilà* nel quale consiste l'assoluto che l'arte cerca di esprimere e di intendere; ad esso la vita che passa rimanda in virtù della caducità delle forme umane (« Dal fiore che sboccia s'invola, al mio guardarlo, il colore essenziale ») in cui esistono solo frammenti di luce (per Van Gogh, dice Curcio, le cose non sono macchie, ma onde del sole). L'uomo vive *per* qualcosa, come la terra che « dà le sue carni alla luna, si lancia nel rogo del sole »; pertanto anche la semplice ricerca è sempre un problema. Si noti anche da queste semplici citazioni l'antidogmatica apertura di pensiero e di spirito del Curcio, la sua posizione, se si può dire, nei riguardi di qualsiasi cultura ufficiale, di qualsiasi cultura tendente a chiudersi in puro diletto estetico, in pura forma: « Tu ti senti in cima alla intelligenza, quando dubitando disperi » è un pensiero assai importante: per il Curcio non esiste infatti un « alimento definitivo » ma la diversità dei cibi e delle sostanze: in ognuno è la vita la quale non è pace nè requie. Un profondo motivo religioso e cosmico circola in queste bellissime pagine di cui raccomandiamo la lettura a coloro i quali non si appagano di formule intellettualistiche, di fedi precostituite e non cercano il loro posto in una credenza posticcia « come in un Ministero, con stipendio fisso e diritto a pensione » (p. 128).

ANTONIO PIROMALLI

LUIGI FIORENTINO - ORAZIO LOCATELLI, *Il Tesoretto*. Milano, La Prora.

Avemmo occasione di osservare, qualche tempo fa, come gli studenti italiani non abbiano a disposizione molti testi scolastici veramente idonei ad avviarli fruttuosamente e seriamente allo studio della poesia italiana contemporanea, poco conosciuta o persino ignorata da numerosi docenti.

Ecco ora varata dalla Casa Editrice La Prora, a cura di Luigi Fiorentino, poeta e studioso della nostra lirica d'oggi, e di Orazio Locatelli, l'antologia *Il Tesoretto*, nella quale si prospetta una ampia panoramica della poesia italiana moderna e contemporanea, su un doppio arco che dal Parini, ancora chiuso nel secolo dell'Arcadia cronologicamente ma non spiritualmente, va sino alla grande triade del secondo Ottocento: Carducci - Pascoli - D'Annunzio (ma gli ultimi due già appaiono accamparsi alle soglie del nuovo secolo); e da un tempo di transizione che vede più fermenti e aspirazioni che autentiche soluzioni di poesia nuova (dai futuristi ai crepuscolari ai vociani) alla prima generazione dei novatori di più chiaro timbro (Campana, Cardarelli, Ungaretti, Montale) alla seconda generazione (la presentazione testuale si chiude qui nel nome di Nedda Falzelgher, sulla cui poesia noi fummo tra i primi a richiamare l'attenzione, per le sue inconfondibili doti di grazia commossa, di dolore che si fa luce e canto.

Per quanto riguarda l'equilibrio d'insieme e il senso delle proporzioni vien fatto di pensare, scorrendo le pagine introduttive (*L'occhio su tre secoli*: il Settecento, l'Ottocento e il Novecento), la scelta dei testi, che i due antologisti siano stati forse un poco indulgenti verso il nostro secolo, quasi a controbilanciare le incomprensioni e i risentimenti di tanti, critici e no. (E in realtà le pagine che avviano alla geografia del Novecento lirico ci sembrano un po' troppo dettagliate per un testo scolastico).

Complessivamente il volume attesta una lodevole volontà di illustrare limpidamente ma non troppo superficialmente la poesia — dai « grandi » dell'Ottocento sino alle voci ancora in via di maturazione — adeguandosi a un criterio divulgativo che non esclude l'esigenza di una fine sensibilità e di una seria preparazione storico-critica (e si veda come il commento risulti spesso aggiornato sino ai più recenti contributi, nell'*Infinito* del Leopardi, ad esempio).

Da notare, infine, come per il Novecento — a parte qualche inclusione più discutibile — si offra una prospettica che esclude la preminenza di una linea propriamente arcanista o ermetista (l'ermetismo è stato una poesia o non piuttosto una poetica? E i poeti autentici non sono in quanto tali al di sopra di tutti gli *ismi*?): tesi che noi già chiaramente prospettavamo nei *Poeti italiani del Novecento* (Alcamo, 1953). Una antologia dunque non impegnata su rigidi presupposti ideologici ed estetici e comunque proficua anche se una « giusta prospettiva » dei lirici contemporanei ci sarà offerta solo dai posteri.

ALBERTO FRATTINI

PIETRO D'ANGELO, *Storia della scrittura*. Ausonia, Roma.

I ventun segni di cui ci serviamo quotidianamente per fermare sulla carta il nostro pensiero o l'altrui parola, sono il risultato di un lungo e laborioso processo. E proprio nell'elementare semplicità dello strumento che essi costituiscono (che ci permette di dire che una cosa « è semplice come l'*abbicì* ») sta il segno più evidente della sua perfezione: tale che, senza timore d'esagerare, noi possiamo giudicare l'alfabeto come una delle più meravigliose *conquiste* dell'uomo.

Il libro di P. D'Angelo studia le vicende della trasformazione dei primi segni (scrittura *ideografica*: americana, cinese, assiro-babilonese, cretese, egiziana) in quelli della scrittura *sillabica* e finalmente in quelli della scrittura *alfabetica*, per merito dei Fenici. È noto che tutti gli alfabeti semitici e indoeuropei sono derivati da quello fenicio; tutti, in modo succinto, ma compiuto e chiaro, sono illustrati dal D'Angelo.

Ma la storia della scrittura non è soltanto storia dell'alfabeto, benchè questo ne formi la parte fondamentale: perciò il libro si occupa anche della storia dei *caratteri*, cioè del tipo di scrittura presso i vari popoli, fino a noi. Un capitolo è pure dedicato alla storia dell'*interpunzione*, delle *abbreviazioni*, delle *cifre* numeriche e persino della *scrittura musicale*.

Ma rimane ancora qualcosa, la materia e lo strumento adoperati per scrivere. Anch'essi hanno una storia varia e ricca di vicende, che non si ferma all'invenzione della carta di stracci e dei caratteri mobili, ma arriva sino ai nostri giorni, con l'invenzione della macchina da scrivere (Remington, 1874): invenzione di grandissima utilità, ma al tempo stesso nociva all'arte calligrafica, a cui ha inferto un colpo mortale. Tuttavia l'A. afferma « che è sempre utile che l'uomo sappia scrivere chiaro e in bella forma calligrafica, non tanto per soddisfare se medesimo » (cioè la sua innata esigenza artistica) « quanto per dar piacere a chi legge ».

Libro ottimo sotto ogni aspetto, anche tipografico: sobria, chiara, efficace l'esposizione; sicura in ogni parte l'informazione e l'indagine. Ottimi anche gli specchietti riassuntivi; ottime, soprattutto le diciotto tavole fuori testo, illustrative di alfabeti e fac-simili di scritture.

FRANCO FOCHI

DOMENICO FERRARO, *Alba pratalia* (saper scrivere). Camene, Catania.

Lì per lì si sarebbe tentati a chiamare le sessanta pagine di questo volumetto « divagazioni » sull'arte dello scrittore. Perchè tali sono nella forma: come pizzichi di riflessioni, come impressioni staccate e buttate lì con brio, ma anche con il proposito di non andar oltre quel certo limite d'ampiezza e di profondità

Ma la sostanza ci dice qualcosa di più: l'*impressione* ti colpisce, e ti appare *riflessione*. E la riflessione si collega con altre riflessioni, in uno sviluppo molto più organico e in un'analisi molto più profonda di come avevi creduto in un primo momento. E perciò (benchè anche la « divagazione » possa essere cosa seria) diciamo che i sei capitoli del libretto di Ferraro (*Carta, penna, calamaio; Scrivi... se ti pare; Primi passi; Pentimenti; Manoscritti di letterati; Parole*) sono lo svolgimento organico di un unico tema: che cos'è, nella sua intima essenza, il fare della letteratura.

FRANCO FOCHI

NINO CRIMI, *Libero - dici...*. Parma, il Raccoglitore.

Una poesia attenta a certi moti profondi dell'animo. A volte sfiora i sentimenti: a volte li scava fino alla parola assoluta. — *Domani*: « Il rumore, portato dal vento, — del treno che passa sopra il ponte, — velato dal gelo e in estate dall'afa, — è una voce che passa — e impaurisce chi attende. — Ma il vento, solo, ci consola: — ripasserà una voce — distingueremo un volto. — Il giorno dopo attenderemo impavidi — il suono d'una bocca — fissa nei nostri occhi — fatta nostra nel sogno della notte ».

C. M

◆ La libreria antiquaria Docet, di Bologna, presenta nel suo catalogo anche alcune antiche e rare opere teatrali. Notiamo. *Trastulli della Villa*, « curiosità drammatica del Signor C. Scaliggeri dalla Fratta, ecc. » (In Venetia 1687); *La fiera*, commedia urbana, e *La tancia*, commedia rusticale, di Michelangelo Buonarroti (Firenze, Tartini e Franchi, 1726).

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI
SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"**
diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 41 - ROMA, 10 OTTOBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

IO E GLI ALTRI

Alla tavola dell'eternità non vi sono posti privilegiati: può sedere tutta la concretezza dei singoli uomini che la compongono. E' la sola, l'unica mensa comune alla quale si presentano gli affamati dello stesso pane di ogni tempo e di ogni paese; la sola che possa sfamarli, singolarmente, tutti. Ogni spirito creato che entra nella vita è candidato a questa mensa: il suo vagare è l'oscura o manifesta ricerca del suo posto. Se gli uomini subordinassero ogni altro appetito a questa fame che li divora e li nutre, non s'invidierebbero fino all'odio e alla morte anche il sorso d'acqua di una sorgente che ne ha per tutti: ciascuno nella vita quotidiana farebbe posto all'altro e ogni nuovo arrivato avrebbe il suo tanto da starci in fraternità con tutti. Ma così non è: la professione più difficile dell'uomo è quella di essere uomo. Spesso ne fa un mestiere e cessa di professare il suo essere. Nel mestiere della vita, dove ognuno si nasconde a se stesso, nessuno sa più quale sia il suo essere vero e che cosa egli veramente cerchi e voglia, non si ritrova più con gli altri nella stessa direzione verso lo stesso fine, ma egli è contro l'altro, come se il mondo fosse sua proprietà. L'incontro degli spiriti è messo a durissima prova dallo scontro degli egoismi.

Ogni essere che entra nella vita viene ad occupare un posto nella società. Egli ha un «debito sociale» iniziale, secondo un'espressione di L. Bourgeois: nasce debitore dell'associazione umana. Ha il dovere di inserirsi in essa (e a ciò è educato) non per uniformarvisi passivamente, ma per portarvi il suo personale contributo; s'inserisce, infatti, come persona, in una società di persone, ciascuna delle quali è una singolarità, non in un meccanismo; non come un mattone tra due altri, bensì come spirito tra spiriti. La società ha però un dovere iniziale: considerarlo come tale e come tale educarlo e rispettarlo. Non farsene uno strumento ma inserirlo nelle sue finalità di umana società, il cui fine non può essere se non che l'uomo sia uomo. Si nasce alla società degli uomini con un debito iniziale, ma esso implica, come iniziale diritto, un'accoglienza corrispondente: io nasco debitore dell'associazione umana, ma tale debito è valido se e fino a quando la società degli uomini mi accoglie, mi educa, favorisce il mio essere e il mio perfezionamento spirituale, che è il contributo che io ho il dovere e il diritto di portare ad una società di esseri spirituali. In caso contrario, non contro, ma in favore della associazione umana, di cui gli altri tradiscono la legge e la finalità — e con ciò se stessi e me — e perchè essa viva malgrado tutto e trionfi di qualunque altra forma di associazione (non più degna di uomini) che tenta di sopraffarla, ho il dovere e il diritto di oppormi, appunto per mantenere fede al mio iniziale debito sociale e al mio dovere e diritto di pagarlo. In una società in cui gli uomini ottemperano alla legge del loro essere c'è la pace operosa; in cui si oppongono l'uno all'altro, vige la guerra distruttiva; in cui si giustappongono la tolleranza, che è sempre uno stato provvisorio, che esisterà in un senso o nell'altro. Non vi è pace se non sul fondamento della giustizia, di cui l'egoismo è la perversione.

Il problema dell'io e degli altri si presenta, dunque, come problema di persone: è il problema della comunicazione. Gli *altri* non sono oggetti: *l'altro da me* è persona, io, come me, soggetto. Tra me e gli altri — ciascuno verso l'altro — c'è scambio, reciprocità. Stabilire la comunicazione è una delle libertà dello spirito: la libertà dall'egoismo, come l'evadere da una prigione. Ogni nuova comunicazione è l'aprirsi di una finestra, si stabilisce una corrente. Se la comunicazione è la sconfitta dell'egoismo, è la vittoria dell'amore: propriamente non si amano che le persone, non gli oggetti. Amando gli altri li riconosco persone e non cose: il fine ultimo del mio amarle, nell'ordine umano, è l'amarle. Non potrei, se non amassi e non rispettassi in me la persona che sono: usa degli altri come di cose chi si è fatto cosa ed utensile egli stesso. Ogni uomo deve imporre a se stesso un limite fondamentale, che è quello che rende infinita la sua singolarità: il riconoscimento degli altri come persone. Con esso riconosce che gli altri hanno i suoi stessi diritti di usare delle cose del mondo per realizzare le stesse finalità che uniscono gli uomini nell'opera comune. Il limite che la mia libertà s'impone nei confronti degli altri è lo slancio della libertà: si fa libera di amare chi deve essere amato e ne dà la prova rinunziando all'arbitrio egoistico di considerarsi padrona di tutto e di tutti. Riconoscere gli altri non significa dire: «questi esseri sono persone come me». Questo è «conoscerli», «riconoscerli» significa: «io debbo in ogni mio pensiero e in ogni mia azione pensarli e volerli sempre come persone e mai come cose». Non basta; debbo fare qualcosa per loro, qualcosa che non ha altro limite se non il mio egoismo, le cui risorse sono inesauribili e la cui astuzia è tanta quanta è capace di dargliene la ragione quando ad esso si asserve. Fare qualcosa non in nome della «solidarietà naturale» che è necessaria e comune a tutti gli esseri della natura, ma in nome della «solidarietà morale» che mi obbliga a mettere a servizio degli altri quanto io ho e quanto io sono, affinchè insieme ci miglioriamo nelle nostre aspirazioni umane e nella nostra realtà di spiriti.

Solidarietà morale non significa ugualità: i termini della relazione restano sempre ciascuno reale e distinto dagli altri; sono i termini originari ed insostituibili senza di cui verrebbe meno il vincolo che li unisce ma non li unifica. Si tratta sempre di esperienza singola di singoli, sempre nuova ed infinita. Non una formula come espressione unica, che non esprimerebbe l'esperienza genuina, ma rapporto tra esseri, la cui finitezza include già costitutivamente l'alterità. Perciò il «sistema» sociale è già richiesto naturalmente dalla stessa singolarità di ogni singolo soggetto, che come singolo richiede «l'altro». L'alterità è complementarità tra gli esseri. Proprio in quanto unità non unificate è possibile a ciascuno di essi rinnovare sempre il dono di sè agli altri, lo stabilirsi tra tutti un'assimilazione mai completa e sempre aperta e perciò veramente infinita e spirituale. L'interpenetrazione tra persone è nello stesso tempo distinzione tra loro: unità in cui *io, tu* e *lui* ci uniamo senza confonderci. Perciò ci ritroviamo sempre ed *io* e *tu* e *lui*.

Nei rapporti tra l'io e gli altri i principi della morale cessano di essere considerati in se stessi ed entrano a stabilire la comunicazione tra gli spiriti, non come leggi esterne che avvicinano o rapportano fenomeni, ma come principi operanti in ogni singolo spirito. La morale è il ponte tra due uomini e tra tutti gli uomini, ponte di unione profonda e spirituale. E' nell'identità della sua legge che s'incontrano; è questa identità che permette la comunicazione, il rapporto spirituale tra i soggetti e crea la possibilità di una comunicazione tra lo spirito finito e lo Spirito assoluto.

L'umana società non è un agglomerato, ma un ordine; non il risultato di una casuale formazione naturale, ma il costituirsi di una comunità secondo la norma di una Mente creatrice. Ogni uomo che viene al mondo è un progetto, incluso in quel progetto più grande che è l'umanità dove egli e gli altri sono coordinati a convivere, cioè ad incontrarsi e a comunicare affinchè il progetto divenga opera realizzata. Lo scontro, l'urto, la guerra, sono la ribellione al progetto.

E' evidente che, affinchè la comunicazione tra gli spiriti sia possibile, è necessario non solo che vi siano i termini, ma anche che essi si dispongano a comunicare. Due spiriti «non-disposti» sono muti come due pietre. Qui non si allude a simpatie o ad inclinazioni nè a *coups de foudre*. La prima disposizione fondamentale è verso noi stessi; acquistata questa, l'apertura all'altro (al tu) non è più questione di simpatia o di capriccio: ubbidisce alla legge dell'essere. Essere disposto verso di me significa semplicemente: «essere sincero con me stesso», cioè «volontà di essere quello che sono», volermi come sono. In altri termini, non posso aprirmi agli altri nè tentare una comunicazione spirituale nè riconoscere (che è volere di amare) gli altri come persone, se prima non mi sono aperto a me stesso, non abbia preso contatto col mio essere, non mi sia riconosciuto io stesso come persona. Come farei a sapere degli altri se non so di me? Come adempiere ai miei doveri verso di loro se non li ho adempiuti e li adempio verso me stesso? come testimoniare che sono persone se la stessa testimonianza non ho reso prima a me stesso? Se mi disprezzo o mi mistifico o mi uccido, come non disprezzare, mistificare e uccidere gli altri? Se mi ignoro non potrò conoscere; se non mi so non potrò sapere.

MICHELE FEDERICO SCIACCA

◆ *Secondo una recente statistica Gallup, negli ultimi quattro anni il numero dei credenti che assistono regolarmente alle funzioni religiose è cresciuto negli Stati Uniti di circa 9 milioni di unità. La cifra sale a 13 milioni ove si consideri il periodo degli ultimi quindici anni.*

Sempre secondo la stessa statistica, il numero dei fedeli osservanti aumenta soprattutto dopo l'età dei trent'anni.

BEN SHAN - Liberazione (1915) (v. pag. 3)

SOMMARIO

EN ONCE ANOS
di Dionisio Ridruejo

Vista nell'insieme, la letteratura spagnola presenta caratteri di vasta improvvisazione popolare. E ciò spiega, come, malgrado la propagazione dei verbi ermetici o astrattisti, la poesia spagnola sia passata pressochè illesa tra i tanti mortiferi ismi degli ultimi trent'anni. Il senso della tradizione, mai completamente rinnegato, li ha salvaguardati. Un poeta spagnolo — tranne forse quelli dell'epoca romantica, in cui Espronceda, Zorrilla o Becquer somigliano assai da vicino a Byron, Heine od Eichendorff — è anzitutto un poeta spagnolo.

Perfino il modernista ed antitradizionalista Unamuno rielabora nel suo *Rosario de sonetos liricos* e nel suo *Cristo de Velasquez* temi che avrebbero potuto essere di Fray Luis de Granada o di Fray Luis de Leon. Nella poesia di Machado è stampato l'altopiano di Castiglia, con la sua desolazione e le sue torri e le sue muraglie sdrucite. Da ogni parte questa poesia ci appare cinta degli orizzonti dei vasti altipiani, listata di portici della gloria, battuta da cadenze di mulattieri e di gitani. Pochi sono i poeti spagnoli che non abbiano fatto materia, di un sonetto almeno, Gesù crocifisso.

La poesia degna del nome corrisponde ad uno stato di civiltà non corroso dall'intellettualismo. La separazione vichiana tra fantasia e riflessione sarà valida per tutte le epoche. Chiaro che niente vi ha di più funesto per la formazione di un clima poetico di quella supremazia della critica che da noi è diventata imperiosa. Direi anzi che l'originalità non può svilupparsi che in un clima di passionalità entusiastica, di rimescolio e di avventura. La poesia spagnola ci si presenta come una vasta improvvisazione popolare quanto meno fino all'avventura «culterana» di Góngora, e talora come una memoria approfondita di vicende cavalleresche o come un cantico di ringraziamento per le benedizioni e le fortune accordate alla nuova Sionne. Direi che la poesia fa parte della respirazione, della palpitazione e della gesticolazione di ogni spagnolo. O è una continuazione indefinita delle *oplas* e delle *serranillas* che nelle piazze di Madrid cantavano nelle feste dei santi le *gitanillas* dell'epoca di Cervantes. Galsós diceva che in ogni spagnolo di venti anni si agita un poeta. Ed è certo caratteristico che tra i poeti si inseriscano professori, filosofi, critici di alto rango. Poeta, oltre che romanziere e gran critico, fu Valera, e poeta oggi applauditissimo è stato Unamuno. Con la migliore volontà, non sapremmo immaginarci Bergson o Blondel intenti a squadrare sonetti. Ed è noto che con le Muse conversò da giovane anche il grande storico Menendez Pelayo.

In Spagna, lo si sa, si pensa per generazioni. «Generazione del 98», «generazione del modernismo» — si chiamano così gli scrittori e i poeti influenzati dalla personalità lirica di Ruben Dario —, generazione selettiva dell'arte «disumanizzata», più o meno improntata dalle direttive estetiche di Ortega y Gasset, generazione di Alberti e di Lorca, parallela o simultanea a quella di Guillén o Salinas, creazionismo di Gerardo Diego, soprarealismo di Aleixandre. Ai geometrismi e agli astrattismi di Jorge Guillén e di Pedro Salinas — a nostro parere gonfiati al di là dei loro meriti dalla voga ermetizzante — si è surrogata intorno al 1935 una generazione «*creadora*», ed intimamente tradizionalista. Si è sentito parlare in Spagna e si sente parlare continuamente di «*vueltas*» o di ritorni: ora è l'ora del «ritorno a Góngora», ora quella del «ritorno a Garcilaso». E Garcilaso, simbolo di ogni gentilezza elegiaca e di intrepidità guerriera, fu il prototipo ideale della gioventù spagnola nell'ora della riscossa nazionale. Come avrebbe potuto la poesia appartarsi dalla generale riconsacrazione della tradizione allora invocata altresì nei modi, nelle strutture, nelle fogge espressive? Riappaiono, con Panero, con Ridruejo, con Rosales, il sonetto, la canzone, l'elegia, direi perfino il sermone in versi. E nessuno dei poeti spagnoli attuali è stato forse così fortunato in questa rifusione dell'antico nel moderno come il nostro Dionisio. Nelle raccolte più recenti riunite si danno delle reviviscenze di antichi temi — *Elegia a una Joven Muerta, a una Joven madre, a una Joven Hermosa que iba a hacerse monja* — elegie ad amici scomparsi precocemente che si riappiccano senza sforzo alle cadenze della lirica di Herrera o Garcilaso e risolvono felicemente quella crisi del linguaggio poetico che è la gran tabe della lirica d'oggi. Crisi del linguaggio poetico che è tutt'uno con la melensa reverenza dei nostri giovani verso il gergo di moda: l'astrattismo poetico non è che una forma di servilità. Ridruejo e i poeti del suo ceppo hanno superato l'ostacolo, essi non hanno cioè il «pudore» del canto.

Tra i temi di questa vasta e densa raccolta *En once años* (Ediciones del Movimiento, Madrid) è fondamentale il tema della pietra. Il paesaggio di Castiglia non è per i poeti spagnoli sfondo decorativo o aulico pretesto, ma auscultazione del destino di un popolo sempre ansioso della propria sorte. Il paesaggio di Castiglia riempie delle sue brulle informità e delle sue annerite e sonnecchianti città turrite la poesia del maggiore lirico spagnolo dei primi del secolo — Antonio Machado — ed è l'atmosfera indispensabile di quella di Unamuno. In Ridruejo il paesaggio spagnolo ha però acquistato un ruolo incitante ed animatore, impossibile a reperirsi negli artisti della «*generación del 98*». Quelli ne vedevano la carcassa, la dissoluzione imminente, vi scrutavano presagi di sfacelo per la nazione condannata. Così Unamuno poteva cantare, in cospetto della grotta di Altamira:

Ay bisonte de Altamira; / te tragó el león de España, / no por hambre, si por saña / y ahora el pobre león delira.

Il paesaggio castigliano evocato da Ridruejo in splendidi, magistrali sonetti: *Al rio Duero, al Tajo, Al Ebro, al Guadiana, a Segovia, a Toledo, España de piedra* etc., è un paesaggio solcato da fremiti di speranze, da memorie gravi, da impercettibili o addormentate fanfare:

Del Pirineo hasta Tejeda / España / del Atlantico, allá fuerte y remota / es toda piedra y majestad si brota, / si sube al cielo armada y en campana. / Todo castillo o cresteria, vuelo.

Temi della pietra, temi della terra. Temi dell'eternità, della perennità della stirpe e dell'orizzonte patrio, che è ben comprensibile affiorino in chi, come Ridruejo, ha potuto apprezzarne il senso in una tragica esperienza di guerra. Poichè il senso di questa raccolta va probabilmente distillato da quella sezione di *En once años* che si intitola *Poesia en armas*. Volontario combattente nella legione azzurra nelle pianure gelate della Russia, Ridruejo ha compiuto colà un'esperienza irriducibile, decisiva; quella dell'imminenza della morte in mezzo allo sconfinato mareggiare della neve, dell'informe gelo. Lo smarrimento, l'incomprensibilità del destino in quest'immensità invernale e sanguinosa è stato da lui rappresentato in strofe di agghiacciato stupore e di uniforme e tacita immobilità:

Si se sueña la paz es en la nieve. / Oh, blancura sencilla y extasiada! / Oh, flor continua, delicada y yerta! / Oh, planeta vestido de paloma! / Baja el blando silencio y se detiene / toma cuerpo la luz en la llanura / y la calmada vastedad del tiempo / duerme su eternidad resplandeciente: / pero un ronca voz, subitamente, / sospesa y estremece su descanso. / Una alarmada, urgente trayectoria / raya el cristal donde dormia el viento, / gime, rechina y cruza penetrante.

Come a uno spagnolo del *siglo de oro* che alterna le elegie e i sonetti con l'esercizio delle armi nelle lontane *Flandes*, così Ridruejo. Per itinerari avventurosi e vagabondi ha potuto conquistare un autentico senso di realtà permanenti, quel senso non mentito della vita e della morte senza il quale non si dà autentica poesia. L'inflazione spaventosa di «assoluti», di «tempo», di «eternità» che imperversa con così ozioso parassitismo si trasforma in lui — come in pochissime altre nature poetiche — in altissima meditazione nella sezione più recente di questa vasta silloge poetica. La sezione finale di questa silloge risuona infatti del tema eterno: Dio. Ebbene, in pochi poeti di ogni tempo, come in questo sopravvivente da una terribile esperienza, è così spontaneo l'adagiarsi, il sostare, il riposare in Dio con un senso di indefinita acquiescenza. Poche liriche di tutti i tempi esalano il senso di indefinita e calma beatitudine di poemi come *La oración de la calma* o *Todavia*.

Eras un seno que contiene todo, / una mirada fija, una vasta memoria, / que todo lo recuerda e lo reune. / Tu desterrado peregrino sabe / y cada dia nazco, / Señor porqué Tu eres, / Contra la morte nazco cada dia / y canto y me embeleso.

He sentido a mi carne temblar como la hoja / y al mundo vacilar como mi carne. / He visto huir, caer, clamar en vano. / He abitado el dolor como la nieve / pero Tu eres como el sol que besa / y todo me lo has hecho gratitud y alegria.

A pochi poeti è stato concesso, io credo, alzare e slargare il proprio canto fino a così vasti orizzonti.

LORENZO GIUSSO

"L'UOMO E IL MARE"

Per i più la storia della poesia di Francesco Carchedi comincia oggi, con il volume *L'uomo e il mare*, un'autoedizione discretamente dissimulata nella sigla «Edizioni *Il secondo novecento*, Roma». In realtà ben quattordici anni or sono Charchedi esordiva con un libretto di liriche oggi ormai introvabile *Vetera et nova*, nel quale Ernesto Buonaiuti — che ne fu il singolare editore — ebbe il merito di presentire la stoffa d'un autentico poeta.

«O piccolo mio verso, — vago chiarore di un'alba, — tenera erba spuntata — nei solchi bruni — ai primi soli tepidi, — oh, dimmi se un giorno — tu forza di luce sarai — in meriggi possenti, — ed il grano io vedrò — offrirsi in fremito biondo — ai liberi venti». Con questi versi limpidi e commossi si apriva quel lontano volumetto, in cui già si affermava, pur nella semplicità e quasi ingenuità di certe situazioni, l'intensità di un sentimento incarnato in una dizione casta e assorta, la delicata e netta scansione di moti profondi. Un certo gusto dell'impressione incisiva e veloce, una naturale adesione agli aspetti più toccanti o desolati del mondo e dell'anima che in sè quello riassorbe e trasfigura (e non sarebbe stato difficile puntualizzare qualche suggestione carducciana e dannunziana) potevano apparire quasi elementi dominanti di questa vocazione lirica; la presenza della lezione ermetica poteva, se mai, ricercarsi solo nella direzione dell'essenzialità, del vigore con cui la parola a volte era scandita: e non si poteva andare al di là di qualche riflesso del primo Ungaretti. A volte nell'autore si scopriva un desiderio di più complesse orchestrazioni, la sua sensibilità si acuiva nell'auscultazione della parola come musica, arabesco melodico (nemmeno Pascoli era stato invano) ma la ricerca tecnica mai sopraffaceva le esigenze di un'ansia tutta intima di dar voce alle cose profonde dell'esistenza.

A volte l'endecasillabo si modulava in una calma distensione d'idillio (oh, inesauribile magia di certi notturni leopardiani!), altre il verso svariava nelle sinuose asperità del polimetro a fissare un senso di fierissima protesta, di acre sfida alla natura o al destino avversi (accenti giovanili dove un animo generoso mai scadeva nell'enfasi vacua). Altrove la poesia nutriva le proprie linfe a una dolceamara nostalgia dell'intimità familiare e il tema della madre sfumava in commossa luce di lacrime: «O madre, madre, — estasi e pianto, — dolcezza e veleno — dell'anima mia».

Se abbiamo indugiato un po' sulle liriche di *Vetera et nova*, ricercandone di proposito gli aspetti positivi, è perchè in quel libretto sono le necessarie premesse di quella più matura stagione di poesia che ne *L'uomo e il mare* si scopre. Nicola F. Cimmino, presentando nella Rivista *Dialoghi* un gruppo di poesie di Carchedi, accennava alla perplessità che potrebbe generarsi in qualche lettore di fronte a quel timbro proprio dei lirici greci che sembra così spiccato in questa lirica. «Ma sarebbe — avvertiva opportunamente il critico — un fermarsi alla superficie di una ispirazione che non si rifà agli antichi poeti, ma ha bisogno di esprimersi come loro». Una ragione di stile maturata dunque dall'interno, chè per il modulo espressivo di Carchedi sarebbe erroneo parlare di mimesi, di riecheggiamento. La grecità di questo poeta è acquisita se mai per radici ancestrali: la Calabria è la sua terra, che fu un giorno culla di greca civiltà ed alla quale anche a distanza di secoli non può non attingere vitali succhi quella mirabile creatura ricettiva che è la pianta-uomo.

Ecco tra le prime cose del nuovo libro questo notturno (che deriva per «decantazione» dal primo *notturno* di *Vetera et nova*): «Non odo che il lento — gocciare di un'acqua — chi sa da quali — antri del firmamento. — Si sperda il rumore — di umani passi furtivi; — il vento mi rechi — lontani lamenti, — antico stormire di selve. — Sono sotto le stelle — e vado verso l'eterno — sul desolato pianeta — con i caduti millenni». A volte la lirica si conclude, con sapore di greca gnomicità, in un breve cerchio dove l'oggetto si fa simbolo: *Il castagno*. «Il castagno fa il frutto — e poi lo scaccia; — l'acquazzone lo trascina — per il pendio nei burroni. — Nemico dell'uomo è il tempo — come l'acqua del castagno». (Con lievi varianti questa lirica è già presente nel terzo *notturno* del primo libro).

Quasi sempre nelle cose migliori di Carchedi la suggestione dell'immagine nasce da un felice equilibrio tra un sapore di indefinito e un senso di plastica concretezza. Mai, del resto, l'immagine è fine a se stessa, giuoco verbale, acrobatismo analogistico. Istintivamente vaccinata dal barocchismo, questa voce resta per lo più ferma, virilmente semplice, anche là dove sembra piegare a inflessioni di dolcezza (Cfr. *Il pastore*, *Presepe*). A volte la poesia nasce da una meditazione profonda, estatica («O tempo, tu gravi — sui silenziosi. — Quelli che vedo — seduti alla fiamma — sono antichissima gente. — Il fuoco è una fonte — che narra — di rupi, di boschi, di stelle...»), talora dalla festosa tensione di un discorso gagliardo e spontaneo con la natura, gli elementi (*Vento del mio paese*).

Anche ne *L'uomo e il mare* ritorna come in *Vetera et nova*, ma entro una misura più vigile, una certa tendenza all'impressionismo, commista a modulazioni più esternamente discorsive, dove il pensiero non sempre riesce a decantarsi. Questa lirica si contenta a volte di toni più discreti, di movenze quasi parlate, con vivaci vene di *humour* (si legga *Quella immagine...*); meno persuasiva appare forse dove il discorso ingenuo scivola in un colloquio — o monologo — semplicistico e alla parola manca la necessaria tensione per sollevarsi alla poesia (Cfr. *Parole a Dio*).

Infinite sono le strade che conducono alla poesia: Carchedi ci giunge per una naturale disposizione della sua natura ad ascoltarsi a ricantare in segreto nel suo spirito i temi più delicati e fondi della sua esperienza umana, intrecciandoli, a rischiararli, alle significazioni più alte dei fenomeni naturali e cosmici, il fuoco, le piante, i fiumi, le stelle, il mare: «Ora non so più nulla. — Posso ritornare nella culla — ad ascoltare il pianto di mia madre — come la conca giù nella riviera — ascolta il canto dell'insonne mare» (*Come la conca...*). Altrove il discorso si frange, lieve, ad accrarsi di commosso stupore: «Vedo il mandorlo fiorito — sulla riviera, — lontane le colline — come onde nella sera, — all'occidente — la stella solitaria. — Piango, senza ragione, — Dimeno la testa — come un fanciullo — disperato».

Non monocorde, tuttavia, questa lirica: che assume talora l'agilità spigliata e canora del popolaresco (*Stornellata*) o la lucente visività di un'estrosa mitologia (*Luna di rame*) mentre altrove si dispone a una discreta effusività di monologo nostalgico, di apparente colloquio, dove la pena d'esistere è tutta giocata nel confronto — di leopardiana ascendenza — tra la natura perennemente destinata a rinnovarsi e la ineluttabile labilità del breve ciclo umano (*Fiume*). E la storia dell'uomo, la tragica tentacolare realtà dell'uomo è la presenza fascinosa di questa poesia: («Veramente mostruosa — coi mille tentacoli — veramente senza fine — sei tu, — pianta dell'uomo. — Radici tu hai — per tutta la terra, — secchi rami — con tenere foglie, — con occhi di gemme — nel tepido aere, in muta stagione, — nella fiamma del sole, nel gelo — remoto delle stelle, — nel freddo fuoco di Dio, — nel cuore — d'innumeri tempi...») si che, per un senso di necessaria implicazione della realtà divina nella realtà dell'uomo, un segreto *humus* religioso vive a sostrato di questo canto, che può aprirsi alle Muse con naturale candore: «Voi conducetemi, Muse, — con il filo di lino tra i denti — del vostro telaio, — voi disegnate — fiori cilestri nella mia trama — come la luna ricama — i suoi sogni sulle colline, — voi stesse portatemi — in grembo alle Parche, — che possa io stesso tagliare — l'ultimo filo, come un fanciullo — privo di ogni memoria — e pur così pieno, in un'alba, — nel bianco lenzuolo di Dio, — Tessitrici notturne».

Faceva osservare, qualche tempo fa, Montale, che una strada di originalità e di ripresa per la lirica italiana potrebbe essere quella di una poesia non passata attraverso il surrealismo; in realtà polpa e succo della nostra più autentica tradizione lirica è l'intima decantazione di una realtà sofferta, la vita profonda del sentimento che nella tensione del canto si fa luce non un arido gioco sulla materia verbale che è inerte creta se non l'avvivi uno schietto impegno esistenziale. Ma già un manipolo di giovani poeti, da un capo all'altro della penisola, mi sembra che nel proprio lavoro faccia sue tali istanze.

Per un rinnovamento della lirica italiana, ancora in parte insabbiata — come anche i testi di vari giovani attestano — nell'*impasse* dell'ermetismo, mi sembra che Carchedi cammini su una buona via. Tagliando i ponti con i numerosi clan e tabù delle nostre lettere contemporanee egli ha seguito con coraggio e coerenza la linea di un'interiore vocazione; e così sfuggito alle perniciose suggestioni delle poetiche cristallizzate.

Di recente, in un Convegno della giovane poesia del dopoguerra, ascoltavo Carchedi leggere alcune sue poesie. Corpulento, i capelli ormai grigi, gli occhi ancora accesi di calabro fuoco, con voce cupa, a volte incrinata da un lieve tremito di commozione, egli interpretava il suo canto: «Preso dal sonno cadrò dalla barca, — ch'io cada quando mio figlio, — ora un guscio di noce, — possa reggere ai venti, — quando avrà visto nel colore dei piani, — senza paura, il buio dei fondi, — Preso dal sonno cadrò — nel mare infinito».

Nella sala s'era fatto un gran silenzio. Gli occhi del poeta luccicavano di pianto. Sentivamo alitare intorno a noi quel soave miracolo che è la poesia.

ALBERTO FRATTINI

L'EPISTOLARIO DEL FOSCOLO

E' uscito, pochi giorni fa, per i tipi della benemerita Casa Editrice Le Monnier, quasi nel trigesimo della morte di Plinio Carli, il IV volume dell'edizione nazionale dell'*Epistolario* di Ugo Foscolo, curato ed illustrato da lui, con quella maestà e scrupolosità, che ha dimostrato nei volumi precedenti.

La corrispondenza riguarda gli anni 1812-13, cioè il periodo più tempestoso e drammatico della sua esistenza, quando egli, per le mene degli avversari, che avevano voluto vedere nell'*Aidel* allusioni poco rispettose verso Napoleone e il Fouquet, ministro dell'Interno, fu invitato a prendere un congedo di otto mesi ed assentarsi da Milano, «a mezzo soldo e per causa di salute ed istruzione». Il poeta scelse Firenze, dove si recò ai primi di agosto del 1812, come l'unica città che gli sembrava ancora italiana; e vi dimorò, eccetto una gita rapida nella capitale lombarda, sino alla fine del 1813.

La nuova dimora, nonostante la salute assai cagionevole e le molteplici preoccupazioni di vita pratica, offrì a lui anche dei momenti di quiete deliziosa e di raccoglimento fecondo, specialmente durante il soggiorno sul colle luminoso di Bellosguardo, dove egli evocò, in versi di squisita fattura, dinanzi all'ara delle Grazie del Canova, tre donne da lui amate ed ammirate, la fiorentina Nencini, la bolognese Martinetti e la milanese Bignami. Ma in quel tempo altri amori si sovrapposero a questi, suscitando nell'animo del poeta fiamme tormentose, quello di Massimina Rosellini, di Fulvia Nava, sorella dell'amico Trechi, e più di tutte di Lucietta Frapolli, già vedova Battaglia, e poi sposa del generale Fontanelli. Le lettere inviate dal Foscolo a questa giovane signora, conservate gelosamente da lui solo in minute autografe, si possono considerare come documenti di vita passionale vissuta veramente che dovevano forse servire al focoso amatore, sotto le spoglie di un novello Ortis, per nuove elaborazioni artistiche di carattere romanzesco.

Ben diversamente dalle lettere alla Fagnani-Arese, esse hanno molta spiritualità ed elevatezza di sentimento e dimostrano un vero e puro amore senza galanteria o capricci di sorta. Un'altra figura di donna amata dal Poeta, e poi divenuta amica e confidente, appare nelle lettere di questo periodo: quella di Quirina Mocenni, moglie di Ferdinando Magiotti, demente ed infermo, la «donna gentile» da lui spesso ricordata. Questa, pur essendo fuori di «ogni luce di poesia e di alti interessi intellettuali», come afferma il Carli, fu l'unica che comprese appieno lo spirito del Foscolo, che seppe amare sino oltre alla tomba, con affetto più che d'amante, d'amica, di sorella e di madre. Essa sola seppe compatire le debolezze del poeta e consolare gli affanni e le tribolazioni di lui in conseguenza della malferma salute, delle strettezze economiche e dei pettegolezzi e le malignità dei letterati milanesi e fiorentini. Il Foscolo si accorse troppo tardi quale prezioso tesoro rappresentò la Quirina durante la sua dimora tra Firenze e Bellosguardo. La rimpianse, infatti, e sospirò per lei durante i tristi giorni dell'esilio svizzero e londinese.

In disparte dalle donne sopraricordate, a cui si deve aggiungere anche la Isabella Teotochi Albizzi, di cui si trovano in questo volume molte lettere dirette a lei, come, a un amica affettuosa ed intelligente, è la signora D'Albany, la compagna di Vittorio Alfieri, il cui salotto veniva frequentato spesso dal nostro poeta. Le numerose lettere inviate alla contessa ormai diventata avvizzita e sfiorita, sono soffuse di nobili sentimenti e di sincere confidenze.

Il Foscolo, abbagliato quasi dalla luce del grande tragico, venerava quella donna, a cui confidava spesso con molta ingenuità le sue smanie amorose, le composizioni in corso e i suoi giudizi su uomini e cose. Non s'accorgeva ch'essa, saccente e ciarliera, lo prendeva spesso in giro coi suoi sarcasmi e colle sue false lusinghe.

Interessante è la lettera alla Contessa del 18 dicembre 1813: (p. 453) «Io ho vergogna a dolermi; ma pur il dolersi è in me una necessità prepotente, ed un conforto che posso avere con pochi; però associo alle mie tristi afflizioni chi ha la pietà d'ascoltarmi... Ebbi la lettera respintami subito da Firenze; ma vi lessi insieme l'invito di riassumere la spada e il grado militare; il che mi fu qui insinuato amorevolmente anche a voce. Ella sa, mia Signora, ch'io non ho che una vita, ne sacrificherei mille, non dirò per la piena salute, ma ben anche per l'onore della mia patria; ma che può mai fare il braccio d'un uomo infermo ed oscuro?... è ferma la mia volontà di non avventurarmi negli eventi di guerra se non finchè si combatterà su le terre italiane; d'allora in poi — se una ritirata avvenisse oltre l'Alpi — io mi crederò sdebitato d'ogni obbligo...».

L'ardore patriottico traspare anche nelle lettere a Sigismondo Trechi e a G. B. Giovio. A quest'ultimo così scriveva da Firenze, il 19 ottobre 1813 (p. 394):

«... Per me mi credo creato abitatore d'un solo spazio di terra, e concittadino d'un numero determinato d'altri mortali; e s'io non ho patria, l'anima mia cade avvilita. Però vivo sconsolato e la mia forza interna mi giova poco, ora che vedo in nuovi pericoli d'usurpazioni, di devastazioni, di concussioni, di sangue e persecuzioni d'innocenti o d'incauti questa cara e misera Italia. *Di prohibete minus!* Perchè qualunque fosse per ora la vittoria degli alleati in Italia, le cose non si starebbero mai quiete per lungo tempo. E che sarebbe mai dell'Italia quand'anche l'asta teutonica vi si conficcasse perpetua? Nuove divisioni, e peggiori e più infami assai delle prime, perchè non vi sarebbero più nè la santità delle antiche leggi, nè la libertà indipendente, nè l'ombra del nome venerando di due repubbliche: e non vi sarebbero i principati meschini sì, ma italiani di Modena, e di Firenze, e di Parma, nè la maestà del trono pontificale...».

Molto importante è la lettera a G. B. Giovio del 28 settembre 1813 (a p. 374):

«... L'uomo letterato, fino che vive, non ha se non tre confederati ne' quali possa sperare; e tutti tre sono molto indecisi nella loro fede, e ciechi nel loro giudizio: il governo che ti protegge, i dotti che ti lodano; e il popolo che t'applaude. Ma la protezione avvilisce; la lode è interessata, perchè molti si credono dotti, e tutti vogliono essere ricambiati di maggior lode; e l'applauso popolare è un certo picchiar di palme, più liberale a chi alletta le pazze passioni del volgo che allo scrittore che tenta di nobilitarle e dirigerle. Evvi un ceto indipendentissimo; ma appunto l'indipendenza fa sì ch'egli si stia sempre neutrale; e libero e contento di giudicare secretamente, senza impicciarsi nelle altrui risse...». Non poco interesse ha pure una lettera alla Contessa d'Albany del 21 aprile 1813 (a p. 246) per le sue profonde considerazioni sulla morte e sulla gloria, anche per alcuni riflessi sul carme dei *Sepolcri*:

«... queste mie infermità di petto sono sfide della Morte la quale benchè forse lontana, potrò forse reggere ad alcune sboccate, ma rimarrò così sfinito di forze che non potrò più nè sentire nè immaginar altamente. Ecco la vera ragione per cui tento a tutto potere di vivere una vita piena, attivissima, utile — non fosse che per altri soli dieci anni; e mi pare che dall'anno 45 in poi rifiuterei rassegnatissimo la vita, purchè fossi certo — o m'illudessi almeno, di lasciare sopra il mio sepolcro alcun avanzo di me degno d'essere raccolto dalla posterità. Nè Ella, signora Contessa, creda ch'io sia infatuato della gloria da non sapere che in vita è accompagnata da crudelissime e inique persecuzioni, e in morte rimane avviluppata — almeno per chi la possiede — dalle tenebre eterne che seppelliscono il corpo, il cuore e l'intelletto d'ogni uomo. Ma se la propria gloria è pericolosa a chi vive, e inutile a' morti, rimane pur sempre come bellissima eredità a' nostri concittadini e a' loro figli e nipoti, e s'io non avessi avuto l'esempio di tanti grand'uomini che co' loro sudori e spesso con le loro lagrime m'hanno lasciato tanto da forzarmi a divenire migliore, or io sarei forse un tristo cortigiano o un gentiluomo sprezzante e sprezzato, o tutt'al più un carnefice titolato del nome di generale *bramassangue e bramadenaro...*».

E' da augurarsi, dopo la morte del Carli, che la pubblicazione dell'epistolario del Foscolo sia presto ripresa e continuata con gli stessi criteri da qualche altro studioso di nota fama, in modo che quest'opera monumentale possa essere messa a disposizione del pubblico in tutta la sua integrità.

Il materiale documentario, già collezionato, ordinato e illustrato, ora è gelosamente conservato in apposite buste dalla famiglia, che le consegnerà al Comitato Nazionale, appena ne farà richiesta.

MICHELE LUPO GENTILE

"LA TUNICA" DI LLOYD C. DOUGLAS

«La Tunica» è stato reso noto, in Italia, dal primo grandioso film in cinemascope che sia apparso nelle sale di proiezione. Ma c'è da augurarsi che un analogo successo arrida al grosso volume che, nella bellissima traduzione di Mario Moncalvi, ha recentemente pubblicato l'editore Rizzoli di Milano. I precedenti americani lasciano ben sperare al riguardo: quattordici edizioni in sei mesi sono un primato difficilmente eguagliabile, e confermano ancora una volta la favorevolissima attenzione con cui vengono accolte — in questo nostro tempo di così sconvolta mentalità, — opere di schietta testimonianza cristiana. Malgrado ogni apparenza, il mondo d'oggi ha sete sconfinata di verità: sulla quotidianità della vita — così desolante, così abbietta — sente vivo il desiderio di un'àncora cui aggrapparsi. La via di Damasco è oggi percorsa con intensità sempre maggiore: i figliuol prodighi diventano legioni. In un certo senso, dunque, opere come «Il cardinale», o «Il calice d'argento» o questa «La Tunica» sono effettivamente un segno dei tempi. Par quasi che il lettore trovi, nell'angoscia di un Marcello disperatamente teso al possesso d'una verità che sente sfuggirgli, che non può capire, lo stesso tormento d'una sua nullità che ha bisogno di essere colmata, perchè possa ancora credere alla vita. E' la ricerca d'una risposta al grande interrogativo che — più o meno cosciente ma vivo, bruciante — incide la sua dolorosa presenza in fondo al cuore. Quest'esigenza di darsi uno scopo, in una vita che appare fatalmente trascinata alla distruzione dall'assurdità degli uomini; questa sofferenza per un qualcosa che non dà pace perchè, dopo averlo intravisto, non si può più essere come prima: «sono convinto che avrebbe potuto guarire dall'orribile impressione di quel supplizio» — dice Demetrio, lo schiavo greco di Marcello — «se non fosse stato per quella tunica. La indossò... *e da quel momento non è più stato quello di prima...*».

Al di là della rappresentazione storica della Roma imperiale e della Terra Santa — indubbiamente esatta; al di sopra della inevitabile forzatura romanzesca, è soprattutto in questo senso che vorremmo si guardasse a «La Tunica»: come ad una storia d'anime. Ed è così che vorremmo spiegarcene il successo: perchè gli uomini hanno bisogno di trovare il loro stesso tormento: soprattutto, di scorgere un'ancora a cui fermarlo in luce di verità. Sotto questo punto di vista Marcello e Diana sono creature di tutti i tempi: e le loro incertezze, i loro interrogativi, le loro ribellioni sono le incertezze, gli interrogativi, le ribellioni d'ogni anima straziata dalla ricerca che non conosce soste. «Ma che cosa gli aveva detto, Gesù?» — chiede Marcello a Miriam, quando gli narra la straordinaria avventura di Zaccheo, l'appaltatore delle imposte di Gerico. «Miriam scosse il capo. — Nessuno può dirlo, mormorò. Poi come ricordandosi e quasi fra sè: — Forse non disse nulla. Forse guardò Zaccheo negli occhi... a lungo, finchè l'uomo scorse, riflessa nel suo sguardo, *l'immagine di quello che avrebbe dovuto essere. — Strano...* — osservò Marcello. Temo di non comprendere. — Molti hanno fatto quell'esperienza — sussurrò Miriam — Quando Gesù li fissava negli occhi... Marcello, se ti fosse accaduto di incontrarti con Gesù... a faccia a faccia... ed egli ti avesse guardato fisso negli occhi... con quella sua intensità... tu non avresti più potuto distogliere il tuo sguardo dal suo... e non ti avrebbe neppura sfiorata la mente l'idea che egli non potesse fare *tutto... tutto quello che gli fosse piaciuto di fare!* Se avesse detto: «Lascia le tue grucce!», le avresti lasciate cadere. Se avesse detto: «Restituisci il denaro che hai rubato!», lo avresti fatto, senza indugio. — Osò Marcello: — E se ti avesse detto: «Ora puoi cantare di gioia!»... avresti cantato?».

«Se credi che Gesù viva...» — chiede Marcello a Giusto — «dov'è?». Giusto, scotendo il capo, alzò le braccia senza speranza, traendo un lungo sospiro. «Non so», disse, come in un sogno, «ma so che è vivo». Poi subito si accese di nuova luce: «Io lo cerco continuamente», proseguì: «ad ogni aprir di porta, ad ogni svolta della via, ad ogni angolo, ad ogni bivio, ad ogni cresta di collina...». Forse, non vi possono essere parole migliori per riassumere il volume: per riassumere, ad un tempo, tutta una vita... E la vicenda esterna del racconto vale proprio in quanto espressione umana di questa ricerca: dalla tremenda scena della crocefissione alla disputa della tunica, allo smarrimento di Marcello, angosciato dopo che quella tunica macchiata di sangue ha dovuto indossare, fino al viaggio in Galilea per conoscere «meglio» il Cristo, alla pace ritrovata in Lui... Le persecuzioni, la vita nelle catacombe, l'alta, decisa, orgogliosa professione di fede — conseguenza estrema, ineluttabile, della donazione, fino all'estremo perchè non può avere limiti: «Cesare» replicò Marcello — «se l'imperatore vuole pace, rettitudine e buona volontà fra gli uomini, il mio Re sarà a fianco dell'Impero e dell'imperatore. Se l'Impero e l'imperatore vogliono insistere nell'assoggettare e nel massacrare i popoli, continuando a spargere terrore e disperazione sul mondo» — e qui la voce di Marcello si levò risonante — «se non vi è alcun'altra speranza per l'umanità che le catene e la miseria... allora il mio Re insorgerà contro queste infamie, per fare giustizia. Non domani, Cesare. L'imperatore non sarà così fortunato di assistere all'avvento del suo Regno... ma esso sta per venire!». La splendida scena di Diana che, lasciato il suo posto a fianco dell'imperatore, scende «con fierezza orgogliosa» i gradini della scala che la separano da Marcello: «Cesare» ella disse, calma «Anch'io sono cristiana. Marcello è il mio sposo. Posso andare con lui?».

Tenendosi per mano, Diana e Marcello marciavano al passo con le guardie. Erano pallidi entrambi... ma sorridevano. Alle spalle, li inseguiva l'ebbra risata di Caligola: voleva essere scherno, ed era — inconsciamente — profonda verità: «Vanno verso un regno migliore!... Vanno incontro al loro re!».

GIOVANNI VISENTIN

"LA DANTE,,

◆ Nei giorni 1 e 4 settembre si è svolto a Cagliari il 49° Congresso della «Dante Alighieri» alla presenza di circa 300 partecipanti, convenuti dall'Italia e dall'estero. Il Congresso, inaugurato con un discorso del sen. Alberto Bergamini sui Presidenti del Sodalizio, ha dato luogo a importanti relazioni sull'operosità dei Comitati. Approvata la relazione morale e finanziaria, il Congresso ha rieletto i Consiglieri Centrali e i Revisori dei Conti uscenti. Si è svolta una relazione particolarmente importante sulla propoganda della «Dante» nella gioventù. La città di Trieste è stata prescelta quale sede del 50° Congresso della Società; se ciò non sarà possibile, il Congresso si terrà a Bari.

All'estero

◆ A *Ciudad Evita* (Argentina) il dott. Giovanni Listuzzi ha commemorato Silvio Pellico nel primo centenario della morte. Successivamente, hanno avuto luogo un concerto e una dizione di poesia italiana.

◆ Nel primo semestre dell'anno in corso la «Dante» di *Erlangen* ha tenuto tre corsi di lingua italiana e un corso di conversazione su problemi attuali del nostro Paese. Per la parte artistica e culturale il Comitato ha inoltre promosso due concerti di musica classica italiana e conferenze sulla nostra letteratura e su alcune belle località italiane.

◆ Nella sede della «Dante» di *Ginevra* il Ministro dei Lavori Pubblici, on. Ezio Vigorelli, ha svolto una conferenza sui problemi del lavoro in Italia. Alla conferenza sono intervenuti numerosi operai italiani residenti a Ginevra.

◆ Una borsa di studio di lire 50.000, destinata al migliore allievo dei corsi triennali di lingua italiana del Comitato dell'*Aja*, è stata assegnata alla studentessa de Konink Jacoba Giovanna, che frequenterà speciali corsi all'Università di Perugia.

◆ Una gita culturale a La Rochefort, a Vannes e a Larmor-Baden è stata organizzata dalla «Dante» di [illegible] con la partecipazione di numerosi studenti e di nostri connazionali. Lo stesso Comitato ha curato con successo varie proiezioni di documentari artistici italiani ed ha promosso conferenze di cultura varia.

◆ I corsi di lingua italiana organizzati dal Comitato di *Tripoli* nel primo semestre dell'anno in corso sono stati frequentati da 1.632 alunni. Il Comitato, allo scopo di conferire maggiore solennità alla «Giornata della Dante» ha indetto, tra gli studenti locali, una gara d'italiano con premi in contanti per un componimento di soggetto dantesco. I vincitori sono stati premiati durante la celebrazione della «Giornata della Dante», che si è svolta con una conferenza del prof. Raffaele Amici sul XIII canto dell'Inferno dantesco.

ALLA XXVII BIENNALE

STORIA E CRONACA NELLE SEZIONI STRANIERE

Con l'incessante incremento numerico dei suoi padiglioni esteri la Biennale assume sempre più quel carattere di emporio delle arti in tutto il mondo che erano forse lontani dal sognare il poeta e sindaco Riccardo Selvatico e il letterato conferenziere Antonio Fradeletto, quando la concepivano, sessant'anni or sono, facendola tenere a battesimo da Umberto e Margherita di Savoia. Emporio e non bazar, intendiamoci. Ma se si vuole venire incontro alle legittime esigenze di un pubblico internazionale, ivi compresi gli esperti o fini intenditori, occorre conciliare la selezione delle rappresentanze con la loro varietà o assortimento, evitando il più che sia possibile il genere noioso.

Un criterio inflessibile e valido per tutti quanti i padiglioni o reparti non è affatto da consigliarsi, anche ammesso che esistessero qui le condizioni materiali, cioè topografiche o planimetriche, per adottarlo. Anzitutto, occorre tener presente l'avvicendarsi delle mostre storiche o retrospettive che presentano sempre, siano personali, siano di gruppo o tendenza, un rilievo d'eccezione, al di là dei confini etnici. Quando un paese allestisce un corredo di pitture e stampe che abbracciano parecchi secoli, come fa oggi il Belgio con la rassegna dell'arte *fantastica*, oppure propone per la prima volta in Italia all'esame del pubblico una scelta quanto mai probante delle pitture e delle incisioni di un maestro quale Edvard Munch, come fa ora la Norvegia, sarebbe proprio arrogante e indelicato chiedergli perchè mai non ci offre testimonianze più attuali della sua produzione.

Se in linea di massima il criterio antologico è da preferirsi a quello monografico, specie per le nazioni piccole o di limitata attività in senso moderno (e lo dimostrano questa volta le sale dell'India, del Sud Africa e d'Israele) non si può nemmeno negare l'utilità, purchè lo spazio lo consenta, di procedere a rotazioni di mostre personali. Soltanto ci sembra imprescindibile tener conto della levatura e soprattutto della entità materiale e ispirativa di queste rappresentanze singole. Quando esse sono del tipo di un Cuno Amiet, il vecchio, mutevole, versatile e quasi sempre brillante pittore svizzero, l'abbondanza delle opere esposte è consentita, ma quando ci si trova di fronte ad alluvioni monotone o squallide come quelle dell'inglese Ben Nicholson, dell'olandese americanizzato Willem De Kooning, del germanico defunto Oskar Schlemmer, oppure allo stridulo cromatismo e convenzionalismo ideografico del surrealista ateniese Nicos Eugonopoulos, vien proprio la voglia di evadere verso i praticelli boschereeci e la laguna per sottrarsi all'oppressione del genere noioso sopra citato.

A Courbet, a Munch e a Klee spettano sul piano storico le rappresentanze, rispettivamente, del realismo ottocentesco, allorchè non era ancora degradato a verismo, dell'inquietudine nordica, da cui doveva nascere l'espressionismo, e della corrente astrattista al suo aurorale configurarsi. Il maestro di Ornans è uscito anche questa volta pienamente vincitore dal revisionistico agone, pur nell'assenza delle sue opere più impegnative e famose. La cinquantina qui raccolta mette in risalto tutte le prerogative positive e le distorsioni di gusto o sordità del disuguale artista, sempre meglio a suo agio nelle raffigurazioni dalla limitata visuale, come i ritratti e le teste singole (autentici capolavori sono ad esempio la *Eléonor Régis Courbet*, la *Zélie Courbet*, la *Donna che si pettina*, la *Sonnambula*, la *Filatrice addormentata*, la *Contadina con il fazzoletto in testa*, l'*Autoritratto con il colletto a righe*). E dall'esame dell'assortita silloge viene confermata la funzione storica di colui che precorse, sì, l'impressionismo, ma principalmente nella spregiudicatezza degli spunti o motivi (si vedano il gruppo di *P. J. Proudhon e i suoi figli* e l'*Autoritratto a Sainte-Pélagie*), giacchè la sua tavolozza austera e pacata, specie nelle carnagioni e perfino nei bellissimi fiori, è intrisa di umori secenteschi, più iberici e italiani che non propriamente francesi, e soltanto in qualche brano paesistico respinge i bruni e i grigi fondi per la ilare chiarezza tonale che fu di Manet, Renoir e compagni. Egli seppe veramente, come pochi al suo tempo, servirsi delle esperienze di museo onde nobilitare le materie via via indagate e dilette, e i suoi accenti di moderno stile sono da ricercarsi nelle definizioni sintetiche che ci avvertono essere oramai prossimo l'avvento di Cézanne, come nella contornata testa di ragazza della *Spalliera di fiori* e nel superbo e concluso *Paesaggio alpino* del 1874.

Il nativo talento pittorico di Edvard Munch si avverte nella giovanile scena domestica *Il mattino*, che è del 1884, e nel ritratto del pittore Joergen Soerensen, come la lezione degli impressionisti francesi fa sentire i suoi benefici effetti intorno al 1890 con la figura della sorella Jnger e la *Notte a Nizza*, oltre che con la singolarissima *Marcia della banda militare lungo il corso*, in una luce di tramonto inquietante, dove la testa dello spettatore, che s'affaccia bruscamente nell'angolo inferiore a destra, rappresenta un fuor di opera compositivo di pretto gusto fotografico e polemico. Ma poco dopo già intervengono le istanze dell'angoscia e del pathos oppressivo a deformare la visione formale e cromatica di Munch, ed ecco lo spettrale *Urlo*, i personaggi funebri dalle guance incavate, la simbolica dolorante intitolata *Madonna*, che insieme con l'estetica pessimistica e misogina del conterraneo di lui, il romanziere e drammaturgo Strindberg, sembra riecheggiare il tormento assiduo di Eleonora Duse. E visioni eroiche ed erotiche si alternano ad un naturalismo panico più febbrile e convulso che non entusiasta e dionisiaco, mentre la tavolozza si accende in aspre dissonanze e i contorni si sfrangiano e i ritmi lineari assumono drastiche ondulazioni che trovano nelle versioni xilografiche o della pietra incisa a colori il massimo sortilegio espressivo. Capolavoro di schietta vena romantica, per la potenza degli accordi tonali, l'effusiva atmosfera d'ambiente e la gentilezza idilliaca delle figure, rimane *Fanciulle sul ponte* (1899), ma anche nell'autoritratto del 1926 e nella *Modella del divano*, compiuta due anni dopo, il maestro scandinavo si colloca fra i più significativi pittori europei dell'età sua, superando lo stesso espressionismo che egli non contribuì a qualificare come tendenza di gruppo e che fu ad ogni modo in lui un'autentica tensione spirituale.

Ancora più ricca e dimostrativa, forse, di quelle fin qui illustrate appare la mostra postuma di Paul Klee, la cui disamina sarà compito di un nostro collega, versato nei fenomeni dell'arte non figurativa. Conviene ora accennare per sommi capi a quanto di più interessante abbiamo colto nelle rappresentanze contemporanee delle sezioni straniere, incominciando dalla Francia, ma riservando ad una nota apposita le impressioni sui documenti surrealisti.

Se un appunto si può muovere al commissario generale del padiglione francese è quello di avere messo troppa carne al fuoco. Perchè insistere ancora, anzitutto, sui vecchi *fauves*, dopo la presentazione in forza del 1950? Prendiamo atto, comunque, dei drammatici paesaggi estivi e invernali del drastico Vlaminck, del vago *Nudo con scialle verde* su fondo cremisi di Matisse, delle violente colorazioni di Van Dongen, e ammiriamo nella piccola sezione grafica le litografie svarianti, tipicamente francesi, di Braque, Brianchon, Fougeron, Lang e Manessier. Un altro padiglione ospitale di parecchi pittori, scultori, acquarellisti ed anche arazzieri, appartenenti alle più giovani generazioni d'avanguardia, è quello dell'Austria dove prevalgono espressionismo e astrattismo ma in uno stadio un po' troppo embrionale e di intellettualistica intenzione. E risultati analoghi si riscontrano nelle sezioni del Brasile, dove le composizioni pittoriche di Claudio Portinari non mancano di levatura narrativa, del Canadà, della Finlandia, del Giappone in cui vediamo contrapporsi alle scialbe meditazioni di Hanjiro Sakamoto le aggressive esultanze cromatiche di Taro Okamoto. Incerto, per ora, il modernismo del Guatemala e meglio definite le correnti nuove del Sud Africa fra le quali si nota il vivace matissiano Alfred Kreuz, così come in seno al travaglio evolutivo degli egiziani si apprezzano le colorite ma sorvegliate scene di vita all'aperto dipinte da Moustafà Mohamed Kamel. Per cogliere poi i processi culturali che non impediscono alla cosiddetta occidentalizzazione estetica nelle terre d'antico esotismo o di nuova civiltà di riflettere gli spiriti, le atmosfere e i costumi del luogo, giova osservare le manifestazioni dei tre pittori australiani Dobell, Drysdale e Nolan e dei tre coloristi indiani amanti delle vivaci campiture, fra cui emerge Amrita Sher-Gil, le lucide lacche e sete dipinte su fondo nero dei vezzosi Trau Tho e Le Thy, figli della Cocincina, ed anche l'intenso e visionario evocatore giavanese Kusuma Affandi, giunto in Italia circa un anno fa.

Una situazione particolare è quella di Israele, dove coesistono parecchie influenze etniche legate alle origini delle varie correnti d'immigrati, e d'altra parte il clima ambientale del recente Stato è intessuto di suggestioni bibliche ed asiatiche, oltre che di presenze occidentali,

EDVARD MUNCH - Ritratto della sorella Inger (1892)

anzi progressiste. Per ora vi si affermano certi astrattismi e simbolismi allusivi di seconda mano, cui presiede un gradevole colorista educato a Weimar come Mordehai Ardon; assorbimenti della locale atmosfera paesistica si scorgono negli eleganti disegni di Anna Ticho ed una fruttifera e prolungata residenza a Parigi manifestano le sculture realistiche di Jacques Loutchauski. Maggiore aderenza alla vita dei popoli rispettivi è palese nelle sezioni dell'Europa centrale e orientale. La Cecoslovacchia presenta due piacevoli illustratori di fiabe e leggende boeme: Ludo Fulla e Karel Svolinsky, due efficaci narratori a matita di soggetti popolareschi e insurrezionali, in uno stile non certo avvenirista: Vincent Hoznik e Vajtech Tittelbach e nel campo della pittura realista dodici quadri del più che novantenne Ludvik Kuba il quale è un fervido epigono dell'impressionismo francese (stupendo il gruppo della giovane madre col bimbo dagli occhi celesti, intitolato *Viole*, e degna del nostro Mancini la *Statuetta davanti allo specchio*), e due opulente tele di fiori e frutti, dovute a Jan Slavicek. Dalla Iugoslavia sono giunti un copioso complesso di pezzi plastici che fanno onore al generoso e robusto Streten Stojanovic, già allievo di Bourdelle, e una raccolta di stampe di ogni tecnica che attestano l'alto livello stilistico ed inventivo raggiunto anche dopo l'ultima guerra nei tre centri di Belgrado, Zagabria e Lubiana. Anche la Polonia vanta uno scultore egregio: Xawery Dunikowski, che sa passare dalla resa stringente del vero all'evocazione epica nelle teste in legno policromo e in bronzo per il Castello di Wawel, e due fluidi, prontissimi ma non superficiali disegnatori di soggetti rustici locali, che si sono spinti con successo anche in Cina e nel Viet-Nam: Taddeo Kulisiewicz, che è pure un ottimo xilografo, e Alessandro Kobzdej. Molta buona volontà, in Romania, di cantare le opere e i giorni della vita agricola e industriale, nonchè le trascorse vicende rivoluzionarie, ma il tono complessivo appare senz'altro arretrato, sugli spalti della cittadella estetica di estremo Ottocento.

Figure isolate di pittori in possesso di attributi fantastici ed espressivi non disprezzabili ci sono sembrate, nel padiglione rimesso a nuovo dell'Olanda, quella di Charley Toorop che dall'espressionismo è pervenata a una visione massiccia, anzi monumentale, della realtà, avente per ora il suo più perspicuo apice nella *Natura morta con bidoni da petrolio*; nella saletta riservata all'Uruguay, il paesista Josè Cuneo, che espone una serie di vedute lunari dal favoleggiante timbro elegiaco, e, nel padiglione degli Stati Uniti, l'originario russo Ben Shahn (un po' troppo dispersivo e svagato malgrado la sua tecnica di tempera quasi a graffito) che sbocca nei momenti felici, come il carosello aereo di tre sparute fanciulle fra le macerie, intitolato *Liberazione*, o il gustoso, umoresco *Concertino a quattro*, in un espressionismo mordente e fiabesco che rievoca il sempre memorabile fiammingo James Ensor.

ALBERTO NEPPI

◆ *L'improvvisa scomparsa di Francesco Prandi, deceduto a sessantadue anni, nella sua casa milanese, ha suscitato un vasto, profondo cordoglio negli ambienti teatrali, culturali e giornalistici d'Italia e dell'estero. Uomo d'arte e di cultura, animato da una passione teatrale che, con la parola animatrice e con l'azione costruttiva, egli diffondeva intorno a sè irresistibilmente, il Prandi servì per più di trent'anni la causa del Teatro italiano, come giornalista, come organizzatore e come dirigente. La sua piccola, inconfodibile rassegna intitolata «Le scimmie e lo specchio» portava agli amici suoi e del suo lavoro, periodicamente, la sua gradita voce. Da qualche stagione, nella sua casa di Milano, egli aveva creato un piccolo teatro battezzato «Teatrangolo»: unico teatro assolutamente gratuito, fatto da appassionati per gli appassionati, che aveva dato pregevoli saggi di feconda attività e nel quale s'erano verificati non pochi casi di ammirevole, disinteressato amor d'arte. Ora il Prandi s'era assicurato un locale nel centro di Milano e stava provvedendo alla costruzione d'un nuovo teatro, piccolo ma esemplare, dove la tradizione del «Teatrangolo», senza mutare i suoi precipui caratteri, si sarebbe rinforzata e ampliata. Invece la morte è sopravvenuta, inattesa, lasciando nel cuore di molti teatranti italiani un vuoto che non sarà facilmente colmato. Nel dopoguerra Francesco Prandi aveva pure fondato a Milano l'associazione «Amici della Francia», ch: svolgeva una vitale attività artistica e culturale.*

RASSEGNA MUSICALE

Il festival veneziano

Era da prevedersi che questo diciassettesimo festival musicale veneziano si sarebbe svolto in un clima di generale indifferenza.

Il pubblico, memore forse dei mediocri avvenimenti musicali di questi ultimi anni, ha praticamente disertato la maggior parte delle manifestazioni ed in particolar modo quelle sinfoniche; la critica ha seguito le numerose esecuzioni con noncuranza e diffidenza.

Eppure, bisogna onestamente riconoscerlo, il comitato organizzativo ha presentato quest'anno delle manifestazioni artisticamente pregevoli.

I concerti sinfonici sono stati affidati a direttori ed esecutori di fama internazionale come Sergiu Celibidache, Leonard Bernstein, Guido Cantelli, Nino Sanzogno.

Sergiu Celibidache ha inaugurato il festival con un concerto interamente dedicato a musiche di Bela Bartok; nel programma figuravano le «Sette canzoni rumene per orchestra», il terzo concerto per pianoforte e orchestra ed il famoso concerto per orchestra, musiche tra le più significative del grande musicista scomparso che il valente direttore rumeno ha interpretato con singolare bravura.

Nel concerto da lui diretto Leonard Bernstein ha presentato delle novità italiane e straniere: la «Sinfonia breve» di Bruno Bettinelli, il concerto per flauto e orchestra di Virgil Thompson ed una sua «Serenata» per violino, orchestra d'archi e percussione.

La «Sinfonia» del Bettinelli è una composizione tecnicamente ben costruita, ma priva di sostanza musicale; si fa ascoltare ma non convince.

La «Serenata» del Bernstein si ispira a motivi sull'amore tratti dal «Convito» di Platone; scritta con chiarezza ha una sostanza espressiva molto semplice e tutt'altro che originale, una sostanza però che ha il pregio di una particolare comunicativa.

La composizione di Virgil Thompson non è altro che un pretesto per far risaltare le possibilità virtuosistiche del flauto il quale accompagnato con molta delicatezza dall'orchestra si sbizzarrisce a piacere con un linguaggio inconsistente e inconcludente.

Il concerto diretto da Nino Sanzogno comprendeva musiche di Darius Milhaud, Marcel Mirouze e Bruno Maderna.

Di Darius Milhaud è stato eseguito il concerto per arpa e orchestra lavoro concepito da una sensibilità pronta anche se non sempre spontanea e convincente. Il concerto per pianoforte e orchestra di Marcel Mirouze è una pagina dignitosa senza pretese che alterna momenti brillanti ad altri nei quali è evidente l'influsso romantico ottocentesco.

L'improvvisazione per orchestra di Bruno Maderna è una brutta composizione, insincera, scritta con arido cerebralismo; in essa è facilmente individuabile il puerile tentativo di imitare i principali maestri dell'estetica dodecafonica.

Fra le altre composizioni italiane presentate un breve cenno merita il «Pezzo concertante» per due violini viola e orchestra di Giorgio Federico Ghedini; il brano del musicista piemontese attuale direttore del Conservatorio di musica di Stato di Milano, magistralmente diretto da Guido Cantelli ci dà una chiara conferma della ben delineata sensibilità musicale di questo artista dotato di uno straordinario tecnicismo e di un solido concetto della costruzione formale.

Tutte queste novità, salvo quella del Maderna, sono state accolte favorevolmente.

L'avvenimento più atteso si è però avuto nel campo operistico con la rappresentazione dell'opera «The turn of the screw» (Il giro di vite) di Beniamin Britten il giovane musicista inglese che in breve tempo ha saputo conquistarsi una rinonanza internazionale sopratutto per la sua vasta produzione sinfonica e da camera.

Il libretto dell'opera ricavato da una novella dello scrittore Henrj James ci narra la storia di una istitutrice alla quale è stata affidata l'educazione di due giovani orfani Miles e Floria già tarati dalla corruzione. Il compito dell'istitutrice è quanto mai arduo: essa è costretta a tentare la propria opera di rieducazione morale dei due fanciulli in un sinistro clima di allucinazioni e medianiche interferenze. Il suo nobile tentativo si conclude negativamente: Flora definitivamente perduta proseguirà sulla via del male mentre Miles muore inaspettatamente per il trauma psichico causato dallo sforzo sostenuto per giungere alla rivelazione del bene.

Questo racconto nella realizzazione scenica che ci è stata offerta perde molta della sua primitiva efficacia: si diluisce in situazioni dal tono volutamente effettistico nelle quali si muovono malamente personaggi ambigui e privi di significato.

Il dramma musicalmente è rimasto insoluto non è stato neanche sfiorato; la musica del Britten è rimasta completamente estranea ad esso. Tutt'al più possiamo considerarla un abile, virtuosistico, coreografico, elegante, misurato complemento.

L'esecuzione di questa non facile partitura è stata affidata all'English Opera Group sotto la direzione dell'autore. Un'esecuzione perfetta sotto ogni aspetto che ha destato l'ammirazione dei presenti all'eccezionale manifestazione.

La cronaca registra il cordialissimo successo della serata; calorosi gli applausi all'indirizzo dell'autore e dei valorosissimi interpreti.

Il rinnovamento dei Conservatori di musica

L'ansia di rinnovamento che da più di un lustro pervade la scuola italiana è un chiaro indice del momento particolarmente delicato che essa attraversa; l'esigenza di una sua radicale riforma diventa ogni giorno sempre più imperiosa.

Ben poco finora è stato realizzato e questo poco non autorizza rosee speranze per l'immediato futuro. Tirando le somme il consuntivo è quanto mai modesto: un affrettato, superficiale progetto di riforma sorto tra vivacissime polemiche infiorate qua e là da eleganti ma astratte digressioni culturali, progetto che nel superiore interesse della scuola ci auguriamo venga definitivamente accantonato.

Unici dati di fatto concreti molta buona volontà e lodevoli propositi per l'avvenire. Una confortante prova di questa buona volontà l'abbiamo avuta nella recente discussione parlamentare sul bilancio del Ministero della Pubblica Istruzione. In sostanza tutti sono concordi sulla necessità di aggiornare programmi e ordinamenti; anche la stampa in generale si è resa efficace, autorevole portavoce illustrando ampiamente le numerosissime proposte miranti a risolvere più o meno adeguatamente questo spinoso, fondamentale problema.

Alcune di queste proposte meritano attenta considerazione e riguardano in linea di massima l'istruzione classica; quelle dedicate all'insegnamento artistico sono ben poche e di scarso rilievo.

In un ordinamento scolastico qual'è il nostro improntato a concetti umanistici questa sorprendente constatazione assume aspetto paradossale; eppure sono proprio le scuole artistiche e per quanto ci riguarda i Conservatori di musica, che necessitano di una decisa riforma.

Le scuole musicali di Stato in Italia ancora oggi si ispirano a concetti che qualche centinaio di anni fa nei principali centri musicali consigliarono la costituzione dei famosi Conservatori nei quali gli studenti erano convittori. Abolito questo saggio indirizzo che consentiva ai giovani di apprendere con maggiore raccoglimento e serietà le varie discipline musicali, i Conservatori hanno perduto molto del loro prestigio; essi tra l'altro non rispondono più alle esigenze spirituali della vita moderna.

L'allargamento degli orizzonti tecnici ed estetici del linguaggio sonoro, la crescente espansione sociale del fenomeno artistico hanno praticamente annullato la sostanziale utilità di queste scuole che necessitano di un intelligente, realistico rinnovamento funzionale. Un rinnovamento che consenta il soddisfacimento della irrequieta curiosità spirituale dell'uomo contemporaneo abituato ormai a considerare l'arte più che un privilegio esclusivo di pochi, una insopprimibile necessità della società odierna.

Si tratta quindi di aggiornare questo ordinamento scolastico in modo che esso possa rispondere alle nuove molteplici esigenze dei vari strati sociali.

Alla estrinsecazione giuridica di tali concetti in questo ultimo decennio hanno dedicato la loro attenzione musicisti intelligenti, capaci, dotati di larghe vedute. Tra i pochi e ben congegnati progetti uno speciale rilievo merita quello ideato dal maestro Adriano Lualdi direttore del Conservatorio di musica di Stato «L. Cherubini» di Firenze; esso più di ogni altro sembra rispondere alle necessità della attuale situazione.

Questo progetto divide gli studi musicali in vari gradi creando altrettanti tipi di scuole ripartite a somiglianza dell'ordine classico in: elementari, medie, universitarie.

L'insegnamento elementare dovrebbe servire per l'educazione musicale di coloro che si avvicinano a quest'arte con aspirazioni e possibilità limitate; il secondo grado (ordine medio) che con opportune modifiche potrebbe essere costituito dagli attuali Conservatori, renderebbe possibile una adeguata preparazione professionale; infine il terzo grado di carattere universitario con scuole tecnicamente attrezzate e con adeguato finanziamento, consentirebbe ai giovani particolarmente dotati un adeguato perfezionamento.

In tal modo la gioventù che si dedica al difficile e complesso studio delle discipline artistiche verrebbe non solo naturalmente selezionata ma anche e soprattutto decorosamente preparata al difficile trapasso dalla teoria scolastica alla pratica professionale.

E' chiaro che il progetto Lualdi non rappresenta il toccasana dei numerosi mali ormai cronici che affliggono l'arte musicale; l'autore medesimo con l'innato buon senso che lo distingue lo riconosce.

Da molti anni (1948) esso attende di essere preso nella dovuta considerazione; è auspicabile che in questa incoraggiante ripresa di interessi per i vari problemi scolastici possa essere discusso, vagliato, e, ove fosse necessario, modificato per una sollecita realizzazione.

DANTE ULLU

DEL TRADURRE MALLARMÉ

3.

La sua traduzione del *Monologue* e dell'*Après-midi d'un Faune* (4) ha una notevole importanza per la storia delle burrascose vicende amorose dell'egloga mallarmeana con i numerosi traduttori italiani; il cui numero in questi ultimi anni si è sensibilmente accresciuto rivelando, purtroppo, in più di un caso, con quanto poco senso di responsabilità ci si possa accingere ad imprese, come una versione poetica da Mallarmé, che vanno affrontate con il massimo rigore filologico e con un minimo di sensibilità ai problemi della poesia; e di una poesia, si aggiunga, particolarmente difficile e impegnativa.

L'atteggiamento di Dommarco nei confronti delle plurivalenze dell'insidioso dettato mallarmeano, prende l'avvio dalla « necessità di un'integrale presa di possesso del pensiero dell'autore, libera da residue titubanze (in assenza della quale si giungerebbe soltanto ad una resa imprecisa e generica) » e dalla affermata liceità di « far subire al testo un procedimento di chiarificazione che, rovesciando la norma cui gli originali obbediscono », tenda « a portare alla luce proprio quanto la ragionata e sapiente volontà del loro autore ha accuratamente nascosto ».

Un esame, quindi, filologico dei testi che, con l'aria di semplice sussidio alla lettera della traduzione, presenta invece notevoli pregi di discorso critico, quando ci riconduce sia al senso strettamente logico della costruzione mallarmeana, sia alla unicità tonale e di gusto della poetica interpretazione.

Starei per dire che, ferma restando la validità poetica della traduzione vera e propria, le note che la accompagnano passo passo sono più che un esame critico-filologico-interpretativo, essendo soprattutto convincente testimonianza di un serio e sereno amore per i difficili problemi tecnici che ogni poesia autentica in sè include.

Una lettura, quella di Dommarco, che tiene conto dell'autenticità del motivo poetico del Faune, dispogliato, quest'ultimo, da ogni sovrastruttura che sia lo stesso Mallarmé sia il clima che accolse l'egloga vi aggiunsero, e che pur si fa consapevole di ogni groppo stilistico come di ogni oscurità, una lettura lucida e ispirata, condotta in umiltà e amore.

E così, senza chiasso, ecco che vengono fuori alcune soluzioni geniali ai più dubbi passi dell'egloga, soluzioni che in più di un caso hanno veramente un valore di scoperta (vedi le note ai vv. 5-7 e 70 del *Monologue*, quelle ai vv. 1-7, 38-56, e 81-85 dell'*Après-midi*).

Basti, ad ogni modo, confrontare i versi d'apertura dell'egloga mallarmeana con quelli della traduzione di Dommarco:

Mallarmé:

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans [l'air
Assoupi de sommeils touffus.
Aimai-je un rêve?
Mon doute, amas de nuit ancienne, [s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré [les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien [seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses ».

Dommarco:

A lungo quelle ninfe trattenerle
voglio nel tempo.
Così luminoso
il rosco lieve della loro carne
che ancora erra nell'aria da fronzuti
sonni assopita.
Un sogno amai?
Groviglio
di una trascorsa oscurità, il mio dubbio
ha termine a un intrico di sottili
rami che riapparendomi, qual'era,
semplice bosco, prova, ahimè! che, solo,
m'offrivo per trionfo l'ideale
inganno delle rose ».

Ma tutta la traduzione — e dell'Après-midi e del Monologue — è punteggiata da una serie di soluzioni interessanti e per la poetica sensibilità di cui sono segno sicuro, e perchè perfettamente inserite in un giro di emozioni indubbiamente originale, e perchè sempre giustificate da un lucido sostrato critico e interpretativo:

(*Monologue*)

tes rameaux nubiles
je languis encore de tels maux
tes sens fabuleux
où j'ajuste un pipeau
et si trouble qu'il croie
mon crime fut d'avoir

(*Après-midi*)

trop d'hymen souhaité de qui cherche [le *la*
mon crime c'est d'avoir
l'essaim éternel du désir
talons ingénus

(*Monologue*)

i tuoi rami maturi per le nozze
io sempre di tali mali languo
la smisurata tua brama
su cui tento un richiamo
e inconscio così da prestar fede
la mia colpa fu di avere

(*Après midi*)

quei troppi connubi, sì bramati da chi
cerca per accordarli il giusto tono
il mio peccato è aver
l'incessante sciame del desiderio
calcagni liberi

Questo è chiarire — col continuo appoggio delle note, felicissime — e non semplificare il testo francese; e nello stesso tempo costruire una favola che eguaglia — diversificandosi — il mito di Mallarmé, e che non ci fa rimpiangere il ben costrutto vibrare dell'alessandrino, sostituito com'è da un endecasillabo lavorato con rara felicità e sostenuto da una fantasia che ha la virtù di snodarsi secondo il ritmo di un sorprendente, interiore classicismo.

☆

Quello tra Parronchi e il Fauno è un idillio in piena regola, con la sua nascita tumultuosa, il suo fruttifero rigoglio e il suo sereno sbollire in un maturo senso di reciproca stima.

Fiorite nella temperie ermetica, le preoccupazioni d'ordine espressivo dovevano necessariamente portare Parronchi — data la estrema serietà dell'impegno — tra le braccia di Mallarmé.

E se per Ungaretti il poeta del *Faune* era stato lo spunto per iniziare in maniera personalissima un proprio e soffertissimo discorso che, giunto al suo più alto tono, era riuscito a bruciare in sè il dato iniziale per sostenersi poi di forza autonoma, per Parronchi, invece, cui la premessa ungarettiana era servita di orientamento nell'appassionato sforzo di trovarsi, sarà il necessario banco di prova, su cui impegnerà le sue risorse di tecnica e di respiro poetico.

Certamente la sua traduzione del Faune, nell'edizione del '46, reca i segni di una non facile conquista, di una travagliata scoperta del testo, di un lavoro affrontato con animo vergine, sgombro cioè da considerazioni pre-critiche, ma sempre vibrante di vivo interesse, sia nel contatto con le non poche difficoltà del testo mallarmeano, sia — e ancòra di più — nei momenti in cui tra le righe che ha innanzi agli occhi gli nasce un'immagine che egli sente più sua e che cerca, talvolta invano, domare.

Quel che più si avverte in Parronchi è il gusto del frammento, dell'isolare l'immagine ogni qualvolta essa abbia un minimo di forza per vivere staccata dal resto della composizione.

Mallarmé, invece, pur avendo la precisissima coscienza dei limiti entro cui dovrà scandire il suo discorso, è tutto costruito dentro, in un ferreo scheletro sintattico che prevede rispondenze di suoni e di immagini, per cui la notazione fugace non si isola ma si intesse, in un perfetto gioco tecnico, nell'adamantino splendore del verso inesorabile e difficoltosamente puro (si pensi a quello che sarà l'arditissimo contrappunto del « Coup de dés »).

E anche nel *Faune*, malgrado un apparente ardore sanguigno, il tessuto logico è a volte apertamente scoperto, anche se poi il respiro « totale » la vince e il poeta lo accetta come raro dono.

L'incanto dell'egloga mallarmeana sta proprio in quel tenere il Fauno sempre sul punto di agire, in quel dosare sapientemente i toni per permettere i continui passaggi dal sogno alla realtà, nel sospendere il verso sul dubbio, nel prolungare il gesto, dandogli così rilievo al di fuori di ogni esterno appiglio, — e la soppressione delle didascalie che accompagnavano il testo del Monologue, lo prova — con l'uso frequentissimo del participio presente e del pronome relativo.

Nella sua traduzione Parronchi scioglie il giro sintattico mallarmeano nei suoi elementi costitutivi e al perfetto gioco delle subordinate e delle incidentali, peculiarissimo di Mallarmé, sostituisce quello — ben condotto, invero — delle coordinate, con un'andatura nervosa, scandita in brevi intervalli, come il corto respiro consente.

(*continua*) **LUIGI DE NARDIS**

(4) A. Dommarco, *Il Fauno*, edizione fuori commercio, Roma, 1954.

◆ *Il Piccolo Teatro di Brescia, diretto dal regista Renzo Frusca, annunzia il suo programma per la imminente stagione. Oltre a una novità italiana non ancora stabilita (probabilmente una delle commedie premiate a Riccione) il Piccolo Bresciano annunzia la ripresa dei pirandelliani SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE che ha costituito il suo « pezzo forte » della passata stagione, e le seguenti opere, tutte nuove per Brescia: DAL TUO AL MIO, di Giovanni Verga; I GIGANTI DELLA MONTAGNA, di Luigi Pirandello; NASCITA DI SALOME', di Cesare Meano; TRE QUARTI DI LUNA, di Luigi Squarzina.*

◆ *Il Piccolo Teatro di Genova annuncia, con la regia di Giulio Cesare Castello, il nuovo dramma di Paolo Levi IL CASO PINEDUS, che non potè essere premiato a Riccione, nonostante il concorde favore dei commissari, perchè non diviso in tre atti. La Compagnia Brignone-Randone-Santuccio porterà nel suo giro la commedia di Curzio Malaparte ANCHE LE DONNE HANNO PERSO LA GUERRA, già presentata a Venezia nel quadro del Festival. Vittorio Gassman, con Anna Proclemer, Anna Maria Ferrero, Mario Feliciani, ha iniziato il suo fortunatissimo giro, portando il dramma di Silvio Giovaninetti IL SANGUE VERDE, già presentato ad alcune ribalte italiane dalla Compagnia di Fantasio Piccoli « Il Carrozzone ». La Compagnia di Nino Besozzi, annuncia l'imminente rappresentazione della novità di Alfio Berretta E GRAZIE AL MIO AMICO NICO'.*

◆ *Nel prossimo mese di febbraio avrà inizio a Washington un'importante tournée americana della Orchestra Filarmonica di Berlino diretta da Wilhelm Furtwangler, che darà complessivamente trenta concerti nelle principali città degli Stati Uniti e del Canadà.*

Furtwangler non si reca a dirigere negli Stati Uniti sin dal lontano 1927 quando per l'ultima volta salì sul podio dell'Orchestra Filarmonica di New York.

VETRINETTA

BRUNA BOLDRINI, *La formazione del pensiero etico-storico del Manzoni*. Firenze, Sansoni.

La Boldrini studia il processo di formazione del pensiero del M., cioè i momenti attraverso i quali venne formandosi la coscienza dell'uomo e dell'artista. Il culto dei valori etici, che ebbe vivo sin dalla sua giovinezza, ascese a un più vigoroso pensiero dopo la conversione religiosa senza alcuna antitesi con la sua precedente formazione spirituale; e, traducendosi in un liberalismo etico, lo salvò dall'astrattismo e dall'individualistica concezione della libertà propria dell'ideologismo settecentesco. Quel suo rinnovamento spirituale si espresse nella prima *Morale cattolica*, nell'apologia del cattolicismo, che non è nè ideologica, nè giansenistica, nè rosminiana. L'a. ha saputo ben cogliere l'importanza di quell'operetta apologetica quale testimonianza intima e sicura della formazione etico-religiosa del Manzoni.

L'a. scrive che durante il soggiorno parigino del 1819, sotto gli influssi dell'ambiente della Maisonnette frequentato dagli storici liberali, si sarebbe iniziato un approfondito interesse storico nel Manzoni, che gli fece concepire l'arte intimamente legata alla storia in funzione di un comune valore morale e religioso e che il Fauriel più che il Thierry l'avrebbe iniziato al severo metodo storico.

Ma questo senso etico-religioso della storia era nato nel Manzoni prima dell'influsso degli storici francesi quale bisogno di verità e di giustizia sotto l'influsso della nostra tradizione, che si riattaccava al Vico per mezzo del Cuoco, creando in lui la base per superare i limiti dell'ideologia francese. Se, come l'a. dice giustamente, il M. fu portato a indagare nella storia con acuta analisi spicologica l'essenza morale della natura umana travolta da opposte passioni, nelle quali la Provvidenza si rivela come eterna legge di giustizia, come si può dire che il Fauriel e il Thierry abbiano influito sul suo concetto religioso di storia? Il M. prende da quei precedenti soltanto quanto soddisfa alla sua esigenza morale e intellettuale, che ha la sua attuazione fuori della vita umana. Dal suo fondamento religioso è mosso l'amore per la storia e dall'uno e dall'altra trae ispirazione la sua arte in mirabile coesistenza.

Dal 1827 in poi influì su di lui il pensiero rosminiano, come è rivelato soprattutto dall'appendice al cap. III della *Morale cattolica*, dalla *Lettre à Cousin* e dal *Dialogo dell'Invenzione*; ma anche allora l'accettazione dello spiritualismo rosminiano perfeziona la concezione etico-storica e liberale che il M. già possedeva; e ne è una prova che il suo liberalismo è più moderno di quello del Rosmini ed è più vicino a quello del Mazzini nel concetto di Nazione quale unità essenzialmente etico-religiosa, nella quale i rapporti tra gli individui assurgono a comune coscienza di un popolo.

Il lavoro ha spiccato interesse etico-pedagogico più che critico-letterario. L'a., che ha per guida non pochi studiosi, quali il Galletti, il De Lollis, il Vidari, avrebbe trovato conforto alla sua ricerca nello studio della poesia manzoniana, anche quella precedente alla conversione religiosa, e soprattutto degli *Inni sacri*, delle Tragedie, dove avrebbe potuto cogliere lo stesso mondo storico-religioso del Romanzo, insomma nell'intera produzione letteraria, poetica e prosastica.

Il volume, nato alla bella scuola del prof. Calò, che ne ha scritto la prefazione, merita di essere segnalato per la migliore conoscenza del Manzoni pensatore, moralista e credente nel quadro storico della sua età. **EMILIO SANTINI**

GIOVANNI D'ANNA, *Le idee letterarie di Suetonio*. Firenze, La Nuova Italia.

Manca a non pochi filologi classici l'esercizio di una buona metodologia. Gli è che dovrebbero un po' affacciarsi nell'ambito della filologia romanza e moderna e apprendere il segno risolutore del dissidio (anche se apparente) fra critica estetica e critica storica.

Nel libro del D'Anna, che è un giovanissimo, il difetto è, si può dire, esemplare. L'A. difatti sente il bisogno di diffondersi per buona parte del volume (pp. 9-69) sulle tendenze letterarie dell'età flaviana, che dovrebbero figurare come sostrato storico-culturale, su cui si sarebbe formato e sviluppato Suetonio; ma non si accorge che, così pensando, si preclude la possibilità di conquistare nell'opera suetoniana il termine ultimo, il nucleo irriducibile di quella umanità stilistica che sola qui interessa come tema di ricerca.

Ma non si vuole troppo calcar la mano: il D'Anna ha della stoffa e saprà, gli auguriamo, presto assettarsi nell'ordine di un meno rigido criterio metodico.

Veniamo adesso all'argomento del saggio. Attraverso un'analisi accurata del *Dialogus de oratoribus* e dell'*Institutio oratoria* l'A. precisa i limiti del dissenso tra le due correnti modernista e classicista; quindi nota l'atteggiamento di Suetonio improntato a una dipendenza per lo più fedele dal classicismo di Quintiliano; a una dipendenza cioè che pure spesso concede esiti diversi come per esempio di fronte a Cicerone specialmente e a Sallustio e, tra gli antichi, a Nevio, Turpilio, Atta, Terenzio, Cecilio, Pacuvio ed Ennio.

Tale distacco dalle valutazioni quintilianee va invero spiegato col ciceronianismo di Suetonio e non già con l'accettazione dei programmi degli arcaizzanti; il che vuol dire che, ereditando dal classicismo dell'età flaviana e quindi anche da Quintiliano l'ammirazione per Cicerone, Suetonio giunge ad accettare dell'Arpinate persino alcuni atteggiamenti di critica letteraria, propri ai suoi tempi e alla sua mentalità.

Nell'ultimo capitolo sono contenute interessanti postille allo stile, sul quale invero l'ombra della fonte (ancora Cicerone) domina con le clausole della tendenza oratoria (ditrocheo, cretico-trocheo, peone-trocheo).

Pur prescindendo dalle riserve iniziali, resta in ogni modo ben fermo che le ricerche del D'Anna hanno un essenziale valore integrativo, limitandosi esse all'accertamento puramente storico o all'interesse pure storico delle ipotesi là dove le argomentazioni non riescono pienamente a convincere. Certo non mancano rilievi preziosi anche dal punto di vista critico e osservazioni acute nate per fredda indagine da spirito d'osservazione caratteristicamente scientifico; ma chi cercasse davvero la fisionomia del retore-storico, sarebbe costretto ad integrare l'esposizione del D'Anna con ben altri elementi.

Queste le nostre impressioni, che non osiamo proporre come giudizio definitivo, dato il carattere piuttosto dilettantistico della nostra lettura.

Possiamo però, senza tema di sbagliarci, prevedere la maturazione del giovane filologo, il quale, sostanziatosi non della lettera, ma dello spirito dell'insegnamento del suo Maestro Ettore Paratore, con mente sicura conquisterà la vetta.

ENZO ESPOSITO

VITTORIA SACKVILLE WEST, *Il diavolo a Westease*. Milano, Longanesi.

Lady Victoria Sackville West appartiene a quella tipica categoria di scrittori anglosassoni che in un certo senso sono più saggisti che narratori: nelle cui pagine il lettore deve soprattutto *cercare*, e abbondantemente trova, una raffinata eleganza formale, il gusto d'una casistica squisita e preziosa, una abilità e una sottigliezza nella costruzione dei dialoghi, che hanno ormai fatto la fortuna di quella letteratura.

Tanto maggiore è stato il nostro stupore, almeno in principio, leggendo il romanzo *Il diavolo a Westease*, recentemente pubblicato da Longanesi, che ha tutto l'andamento d'un libro giallo, anche se la sorpresa delle due paginette finali ambisca a conferire alla storia piuttosto un margine in chiave di *sotie*. D'altro canto, il giallo è un genere che nelle narrative straniere ha pure un suo posto d'onore e scrittori altrimenti difficili non hanno sdegnato di dedicarvicisi. Benvenuta dunque anche la Sackville West, che naturalmente affronta l'esperienza con la forza d'una prosa di finissima qualità letteraria (e magari un po' sofisticata), con la perizia d'un mestiere affinato e scaltrito in lunghi anni di esercizio, con una quasi sottintesa intenzione di concedersi una vacanza: e s'intende che alla lettura l'incanto è maggiore, e il lettore sbaglierebbe considerando il romanzo un libro giallo soltanto perchè dentro ci sono un delitto e l'inevitabile inchiesta e i soliti sospetti che gravano sull'innocente, come in ogni libro del genere che si rispetti. E forse in questo senso bene ha fatto l'editore a raccontare (sia pure un po' troppo dettagliatamente) nel risvolto della sovraccoperta la trama della vicenda: scoperte in anticipo le carte, e saputa la conclusione, il lettore non avrà la curiosità d'una lettura affrettata allo scopo di conoscere « come vanno a finire i fatti », e si godrà meglio la deliziosa pittura dei personaggi e dell'ambiente come il sapiente annodarsi degli avvenimenti: che è poi un modo di ricondurre la Sackville West nei suoi precisi contorni, e chiudere il libro senza averne dovuto forzare la fisionomia.

MICHELE PRISCO

RENATA MERTENS BERTOZZI, *L'antirealismo di Gabriele D'Annunzio*. Firenze, La Nuova Italia.

Fenomeno di cultura professionale e frutto immediato dei sensi sono definizioni dell'arte del D'Annunzio accertate dalla critica in coro quasi univoco (si pensi al Thovez, al Croce, al Gargiulo, al Flora, al Praz, al Binni, al Russo).

Su questa duplice classificazione si muove ora la Mertens Bertozzi in un esame però piuttosto prevenuto e astioso: sotto sotto c'è infatti del moralismo, dello psicologismo, che ne infirmano, talvolta gravemente, la validità.

La tesi del libro risalta chiara fin dalle prime pagine. Realista e antirealista usano gli stessi mezzi articolistici: per meglio conoscere la realtà il primo, per creare la base irreale costitutiva di un mondo assolutamente scardinato e arbitrario il secondo. Gli sforzi dell'A. tendono a liberarci dall'esperienza immaginaria di quest'ultimo (leggi D'Annunzio) mediante una intransigente, e perciò qua e là essa stessa disumanizzatrice, analisi formale, che si conclude con la prevista affermazione, per cui « un mondo artistico, quando è creato in nome dell'immaginazione, e non della realtà umana, non sopporta il confronto con la realtà. Misurato ad essa è sempre inconsistente; per quanto originale e perfetto di forme, resta sempre solo un mezzo di distrazione; per quanto si nutra di esperienze reali, di reale sensibilità, di reali emozioni, per quanto sia il frutto di duro lavoro e ardita fantasia, sarà sempre puramente e semplicemente decorativo.

ENZO ESPOSITO

MELCHIOR FERNANDEZ ALMAGRO *Vida y obra de Àngel Ganivet*. Madrid, "Revista de Occidente".

Nell'arricchirsi degli studi di spagnoli e di ispanoamericani sulla cosiddetta « hispanidad », e sui problemi complessi e attraenti che le sono collegati o le si vanno via via collegando, si è andata sempre più chiarendo, agli occhi dei contemporanei, la figura di Àngel Ganivet (1862-1898), autore, fra gli altri libri, di quell'*Idearium Español* (1897) che a buon diritto si può definire la prima chiarificazione, in senso moderno, dell'essenza spagnola, con una coraggiosa disamina del problema nazionale affrontato nella realtà spoglia dei rivestimenti retorici dell'ottimismo ad ogni costo.

La bibliografia sul Gavinet si è andata infatti intensificando negli ultimi tempi. Opportunamente ripubblica perciò ora il suo lavoro Melchior Fernández Almagro, il noto studioso dei problemi della « generación del '98 », che già dal 1925, in un certo senso precedendo i tempi, aveva dedicato la propria attenzione a quel pensatore. Poichè, se da allora la visuale sul Gavinet si è ampliata e almeno parzialmente mutata, attraverso gli eventi di ogni genere della storia tanto spagnola quanto universale, l'interpretazione che il Fernández Almagro aveva già dato allora dell'autore dell'*Idearium*, tormentato dal dilemma fra l'amore e la preoccupazione per la propria patria, si è mantenuta sostanzialmente esatta. S'intende che questa nuova edizione è aggiornata e completata nelle indicazioni bibliografiche, e anche per questo risulta uno strumento molto utile per l'ulteriore indagine e valutazione sulla « hispanidad ».

G. C. ROSSI

BÉATRIX BECK, *Léon Morin, prete*. Torino, Einaudi.

Nel n. 30 di *Idea* (26 luglio '53), Aldo Capasso recensì questo libro della Beck, che aveva ottenuto l'alto riconoscimento del premio Goncourt. I molti dubbi espressi dal Capasso circa la validità dei problemi spirituali e religiosi affrontati dalla Beck, permangono e, diremmo quasi, quagliano con maggior evidenza nella traduzione di Lalla Romano: ciò, s'intende, a causa della concretezza che essi acquistano in italiano per lettori italiani. L'edizione, illustrata in copertina da un particolare di un quadro di Rouault, ha il solito nitore invogliante dei « Coralli ».

P. Z.

◆ *Jacqueline Joubert, presentatrice alla Televisione francese, avendo dimenticato un paio di scarpe in un tassì, lanciò un appello al microfono perchè le calzature le venissero riportate: il giorno dopo ricevette 17 paia di scarpe, tutte trovate in tassì.*

Direttore responsabile: **PIETRO BARBIERI**
SOCIETA GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA„
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 42 - ROMA, 17 OTTOBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

IL GIANSENISMO
e il suo dramma, ieri ed oggi

L'attenzione che gli uomini di cultura prestano al Giansenismo e i molteplici e poliedrici riflessi che esso ha avuto nella Chiesa e nel costume sociale hanno indotto il Matteucci ad arricchire l'Universale *Studium* di un profilo storico sul Giansenismo. Lo storico, il teologo e lo scrittore si sono fusi per darci un disegno e una guida altrettanto esauriente storicamente, quanto di gradita lettura per tutte le persone colte.

Se il problema del bene e del male, della carne e dello spirito è di tutte le epoche e filosofie, nell'economia cristiana, come conseguenza del peccato originale, esso investe l'uomo individualmente e socialmente, come problema della salvezza e dannazione, del peccato e della redenzione, della grazia divina e della cooperazione umana. Il Matteucci premette alcuni cenni della preistoria, iniziatasi con la prima sistemazione cristiana e, passando ai prodromi del Giansenismo, ricorda le posizioni teologiche ereticali di Pelagio e dei Protestanti, l'orientamento pessimistico della Riforma e quello ottimistico moderato della Controriforma, il determinismo dei predestinazionisti e la dottrina controversa dei teologi cattolici divisi tra la predestinazione *ante* e *post praevisa merita*. Giansenio ha tentato, con l'*Augustinus*, un compromesso tra cattolicesimo e calvinismo ma, con la condanna dell'*Augustinus*, si inizia l'eresia giansenista. L'*Augustinus* è un trattato teologico sulla grazia documentato con testi agostiniani. Se Baio, deformando e rovesciando, nella sua interpretazione, il pensiero di S. Agostino, aveva ripreso il naturalismo di Pelagio, sopprimendo la grazia, Giansenio, con la teoria della *duplex delectatio*, esagerava la parte della grazia, ponendo lo svolgimento della storia sotto il segno di un fatalismo imponderabile. Per invisibili fili, Dio, secondo Giansenio, guida gli uomini e li dirige al paradiso o all'inferno. La Chiesa è un deserto di presciti o di predestinati.

Le vicende successive alla condanna, in cinque proposizioni, della dottrina di Giansenio, sono seguite, nel volume del Matteucci, attraverso tutta la letteratura polemica iniziata dall'Abate di Saint-Cyran, eccezionale propagandista, e continuata dall'Arnauld, che, organizzando le idee gianseniste, seppe infondere in esse un'anima, creando un sistema accessibile, più tardi, dal Nicole, Pascal-Guesnel. Giustamente osserva il Matteucci: Giansenio, Saint-Cyran, Arnauld sono i tre padri del Giansenismo: la triplice paternità conferma la mancanza di un sistema omogeneo e la storia del giansenismo diventa la storia dei singoli giansenisti.

Per un secolo Port-Royal sarà il punto geografico delle speranze del Giansenismo e il centro della storia religiosa e letteraria della Francia. Molti spiriti elevati, desiderosi di ricondurre, in una società corrotta, la morale al primitivo rigorismo drammatico e ascetico; molte anime che, senza le prevenzioni ereticali e scismatiche, avrebbero potuto inserirsi utilmente nel movimento della Controriforma, accorrono a Port-Royal, concordi in una visione pessimistica del mondo e della vita, nel sentimento di una profonda corruzione, effetto del peccato originale e nell'esigenza radicale di un onnipotente aiuto di Dio a ben operare.

Costretto dal magistero della Chiesa nei suoi veri termini, il giansenismo si dibatte in un letto di Procuste dal quale cerca di evadere e di giustificarsi, ora, con sotterfugi misti a proteste di obbedienza, ora, con ribellioni mascherate da sottomissioni. Alla deviazione teologica seguirà una deviazione disciplinare, all'eresia lo scisma, pure contenuto nei limiti di un formale ossequio. Dopo la definitiva condanna, spinti da necessità di ordine politico e dall'intimo desiderio di non essere estromessi dall'unità cattolica della Chiesa, i giansenisti sottoscrivono la condanna, dando luogo a un trentennio di pace esteriore. Quando l'eresia giansenista si risolleverà, essa diventerà fomite di agitazioni politiche e religiose, minacciando, oltre lo scisma, l'unità civile e nazionale della Francia: Luigi XIV farà distruggere l'Abbazia.

Il Matteucci segue la diaspora giansenistica in Olanda e in Italia, facendo rilevare, a proposito del giansenismo italiano, come esso presenti, nelle diverse regioni e nei vari piccoli gruppi, differenze accentuate e discontinuità di atteggiamenti dottrinali e disciplinari. La condanna del Sinodo di Pistoia, nel quale erano confluite tutte le riforme, le controversie, le eresie ed errori del giansenismo, segnava la fine del movimento, ma idee e modi di costume giansenistico si ritroveranno nelle nuove forme politiche, religiose e culturali dell'ottocento e del novecento. A questa influenza del pensiero giansenistico il Matteucci dedica l'ultimo capitolo, rilevando i più evidenti aspetti positivi e negativi della riviviscenza giansenistica, sotto l'aspetto politico, letterario e religioso.

Per la sua natura scientifica, più che un interesse polemico diretto, il volume mantiene un carattere informativo. Ma, volendo illuminare tutti gli aspetti connessi col movimento e con la dottrina giansenista, pur riconoscendo che il giansenismo ha espresso realtà storiche e vitali, il Matteucci ne mette in rilievo anche le contraddizioni e le inversioni paradossali. L'aver tentato il problema delle relazioni tra l'uomo e Dio, la tendenza al perfetto, l'ansia di una riforma della disciplina e della morale, l'amore verso la cultura religiosa e un costume illuminato ed austero della vita sono alcuni dei titoli positivi di questo movimento che poteva significare l'inserimento di una realtà umana, viva e dinamica tra l'uomo e Dio, tra il fedele e la Chiesa. Ma i giansenisti non compresero il mistero del Cristo Uomo-Dio e del Cristo mistico, la Chiesa. Nel Cristo del Calvario vedendo solo le parti di Dio, nel Cristo mistico sopravalutando solo le parti dell'uomo. Separando, invece di unirli armoniosamente gli estremi che in Cristo sono congiunti: l'amore di Dio verso l'uomo e l'amore dell'uomo verso Dio, l'opera della Chiesa nell'uomo e l'opera dell'uomo nella Chiesa, peccando di fede contro Dio e contro l'uomo, recisero alla radice la possibilità di un umanesimo integrale cristiano.

ULISSE PUCCI

BENVENUTO MATTEUCCI, *Il Giansenismo*. Universale Studium - Roma, 1954.

SOMMARIO

"I MAGGI"

La rappresentazione del Maggio *è spettacolo di semplicità e di serena gentilezza. Il pastore Pietro Frediani, il maggiore dei « maggianti » (volgarmente chiamato* Fredianino: 1775-1857) *ne compose più di cinquanta. E dopo di lui ne scrissero: Angiòlo Bernardini, Orlando Baroni, Carlino della Becona, Livio Cosci, Giulio di Pio di Caglino e, recentemente, Nello Landi e Feo del Ticci. Tutta gente che compose quei « drammi » popolareschi mentre lavorava le zolle, faticava sugli aratri, mieteva la biada, scuoteva e raccoglieva le olive. Sono, quindi, lavori rozzi, ma ricchi di una popolaresca efficacia che può interessare e anche commuovere la « colta » gente di città. E' certo che nei Maggi si respira un'aria di meravigliosa semplicità: veramente favolosa. Ed hanno una loro importanza storica nello svolgimento del nostro teatro. (« Posso dire che considero i* Maggi *come altrettante scintille cadute dal fuso o dal razzo che espresse e portò fino a noi l'episodio di Paolo e di Francesca e il* Trovatore », *E. Montale*).

L'argomento di un Maggio *è un fatto ricavato per lo più dalla Storia sacra, raramente dalla profana: ma in questo caso l'argomento è « d'antica età ». La forma poetica: quartine d'ottonari, quasi sempre rimanti* ABBA. *La trama musicale è una specie di nenia monotona di estrema semplicità, intervallata, qualche volta, da qualche* arietta. *I cantanti sono tutti, naturalmente, gente del contado, d'anima gentile e d'ugola sonora.*

Maggio *si dice nel Pisano, nel Lucchese e nella Versilia:* Bruscello *in quel di Siena: dalle parti di Pistoia:* Giostra. Bruscello: *un nome un po' strano. Pare che sia derivato da una canzonatura. Usavano i contadini senesi di andare a caccia di uccelli col « frugnolo » (o lanterna), per abbagliarli e immobilizzarli con il riverbero della luce. Tale caccia è detta, da quelle parti, appunto* Bruscello. *Alcuni giovanotti della città, in abiti contadineschi, si misero per dileggio ad imitarli, contraffacendone il linguaggio, i modi e, soprattutto, il rozzo cantilenare. Quando sorse in Siena l'Accademia detta dei* Rozzi, *la quale in omaggio al suo stesso nome aveva per principale oggetto di allestire al pubblico rappresentazioni rusticali, si cominciò col dare spettacoli d'un genere greggio, somigliante a quello del* Maggio, *per designare i quali si prese il nome di* Bruscello.

Il Maggio *si recita all'aperto: una radura ombreggiata da olivi o da castagni, o un crocevia spazioso, o un prato con lo scenario azzurrino dei colli in lontananza... Nessun addobbo. Nessun artificio teatrale. Isolata così nella sua meravigliosa freschezza la « parola ». Issato su uno dei pali un cartello sta a indicare il luogo ove l'azione si svolge: bosco, reggia, prigione, sala del Re, ecc. Quando cambia l'azione, si cambia il* cartello.

Ma chi vuole sapere tutto di questo caro teatro popolaresco, chiamato il Maggio, *deve leggere il libro di Leopoldo Baroni* (I Maggi, *Nistri Lischi, Pisa*). *E' un volume scritto con rara freschezza. Il Baroni (nativo di Buti; uno dei paesi dove più fiorisce la gentilezza dei* Maggi) *ci mette a diretto contatto col mondo dei « maggiaioli » (o « maggianti »): scrittori, cantori, amatori e, detto come si prepara una rappresentazione, ci fa assistere ad una prova nella casa colonica di uno di essi. Il Baroni è un poeta. Ecco il segreto della suggestiva freschezza di questo libro, scritto con penna serena: da chi ha l'anima in pace. Leopoldo Baroni (che in giovinezza si fece conoscere come un delicato poeta sulle pagine della indimenticata* Riviera Ligure) *è un uomo di libri e di orti, di belle letture e di grani, di sementi, d'acque limpide; un uomo che si è letto e riletto i classici in grande quiete. Ha scritto questo affettuoso libro sui* Maggi *con penna intrisa in un'argentea freschezza. Qualche volta la pagina s'appanna un poco di mestizia come quando, ad esempio, ricorda un vecchio valoroso « maggiaiolo »: « Recente è la fossa dove silenziosamente sei sceso, vecchio amico mio! E maggio torna. Dai poggi fertili d'olivi che ti stanno accosto, qualche ala di canto, di quel canto onde avesti esperienza di sangue, viene, traendo il vento, a te. Muove una foglia, piega la spiga d'avena, l'erba, il vilucchio cresciuto dalla tua zolla. Un bisbiglio appena: un colloquio... forse. Poi torna il silenzio ».*

Nella seconda parte il volume riporta tre bellissimi Maggi *di Pietro Frediani:* Medea, Sant'Alessio (citato con onore da A. D'Ancona: *« Le origini del teatro italiano », vol. II, pag.* 331), Demofonte.

Prefazione di Eugenio Montale. Copertina ornata con una xilografia inedita di Lorenzo Viani.

CARLO MARTINI

VALORE UMANO
della storia letteraria

La possibilità di una storia letteraria come narrazione continuativa di uno svolgimento organico delle forme artistiche è stata negata — come è noto — dal Croce e dai crociani di stretta osservanza, in obbedienza rigorosa alla concezione dell'arte come intuizione lirica e del giudizio critico quale misura individualizzante del valore e disvalore del fatto artistico, della poesia, cioè, e della non poesia.

Pertanto, una storia letteraria che voglia attingere validità scientifica e critica potrà istituirsi, secondo codesta proposta teoretica, soltanto come serie di monografie sui singoli scrittori, tendenti alla definizione dell'espressione originale, e perciò individua, del documento di poesia che non ha, sul piano estetico, alcun punto di possibile raccordo con la forma di altre individualità artistiche.

Tuttavia il Croce ha giustificato, e talvolta anche lodato, storie letterarie diversamente conformate le quali « presentano quel soggetto per epoche culturali, e alle delineazioni di queste aggiungono biografie estrinseche o pratiche degli autori, e ragguagli che appartengono alla storia della filosofia e delle scienze, o altrimenti utili ed opportuni ». Ma ha negato a tali libri qualsiasi valore critico e scientifico, riconoscendo ad essi soltanto l'ufficio pedagogico o didattico.

Il problema della storia letteraria è un corollario della generale polemica crociana intorno alla natura dell'arte e del poderoso assalto contro le posizioni della vecchia estetica (è a tutti noto con quanto vigore sia stata combattuta la teoria dei generi letterari). Di qui la serrata critica dei concetti informatori della storiografia letteraria ottocentesca, e, in fondo, le riserve avanzate anche sulla « Storia » del De Sanctis, nella quale la storia poetica e letteraria si risolve in storia civile sotto l'impulso di ancora operanti suggestioni di schemi hegeliani.

Ma, in questi ultimi anni, accanto alla concezione crociana, si è fatta sentire sempre più profonda la esigenza di orientare l'indagine verso la considerazione dell'opera di poesia come espressione di una personalità, nella quale convergono, restandone assorbiti, tutte le opere e gli elementi complessi e vari del mondo spirituale dello scrittore e della età ch'è sua.

Ogni età ha una sua cultura nella unità di un particolare gusto con caratteri distintivi, i quali, appunto, nella insistenza dei loro accenti, segnano i vari momenti del processo storico che sogliamo chiamare epoche o età letterarie.

Ogni singolo capolavoro non attinge soltanto il puro ed etereo mondo della bellezza: crea altresì un nuovo momento, più ricco e originale, della tradizione culturale e le premesse essenziali di una tecnica e di un gusto ai quali poi si adegueranno non solo i minori ma anche i massimi scrittori, anche se, questi ultimi, nel determinato territorio della loro poetica. La storia unitaria della singola personalità artistica, considerata sempre liberamente creatrice e insieme legata al suo tempo, si fa oggetto di una più vasta indagine in cui confluisce e si raccoglie il vivente divenire dello spirito e della tradizione culturale.

Questi principi informano la nuova « Storia della Letteraura italiana » di Emilio Santini, ordinario di Letteratura italiana nell'Università di Palermo, edita testè dalla Editrice Perrella (Roma, 1954) in bella e aristocratica veste tipografica, e con dovizia di originali e significative illustrazioni (è per la prima volta che in una Storia letteraria figura l'immagine tutelare di Benedetto Croce).

Il volume è destinato alla nostra scuola media superiore, che, siamo sicuri, darà il suo lieto benvenuto ad un libro di testo nel quale al valore scientifico, in virtù della più moderna e scaltrita esperienza storiografica, si accoppia il frutto di un decennale insegnamento nei Licei. Come è noto, è da decenni ormai che una « Storia letteraria » del Santini ha reso utili servizi alla scuola italiana: ma, questo edito dal Perrella, è un nuovo libro in cui l'Autore, pur mantenendo fondamentalmente la primitiva struttura storica, ha concentrato un originale e fresco ripensamento della nostra storia letteraria, sul fondamento delle più valide istanze del pensiero critico contemporaneo, e cioè di un armonico equilibrio di indagine storica e di giudizio estetico intorno ai singoli autori sulla prospettiva culturale della quale si maturano ed operano i vari scrittori.

Così, sulla linea lungo la quale si determina l'ambiente di una data cultura, l'apparizione del capolavoro sarà come il brillare di una luce più intensa tra le stelle di una galassia: si veda come anche i massimi poeti, Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Machiavelli, Tasso, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Leopardi, Carducci, acquistino nuovo rilievo e appaiono più vivi, pur nei valori linguistici e storico-estetici della loro opera, inseriti in codesti panorami che colgono la fermentazione della vita nei suoi vari aspetti, humus da cui sboccerà la genialità della poesia. La loro opera respira il travaglio dello spirito italiano e universale, e i loro fantasmi poetici sorgono da una esperienza che essi, prima di contemplarla nel cielo dell'armonia, hanno sofferta come uomini e come cittadini. Perciò, i grandi capitoli di questa nuova storia letteraria sono delle vere monografie, ma non già monadisticamente intese; articolate bensì nella narrazione storico-critica della nostra civiltà letteraria, la quale è sentita essenzialmente come canto e insieme trasmissione dei valori ideali della vita.

Un libro dunque scritto per la Scuola, ma anche per il vasto pubblico delle persone colte. Ma alla Scuola è sopra tutto diretto per i nobili intenti educativi che costituiscono il presupposto e il tessuto ideale dell'opera: il Santini vuole insegnare chiaramente ai giovani per quali complesse ragioni si studia la letteratura e quale sia il valore altamente umano che la poesia e la letteratura hanno nel dispiegarsi della umana spiritualità, non solo per quella moralità che chiudono in sè, per il loro valore formativo, la poesia e la celebrazione della Bellezza, ma anche per altri fecondi significati spirituali che hanno la capacità di trapiantare sopra tutto nell'anima giovanile.

Di qui, in questa Storia letteraria, le pagine esemplari sulla letteratura del-

(continua a pag. 4)

GIORGIO SANTANGELO

A. BELLI - Burrasca

Studi di tradizioni popolari

Ulteriori testimonianze della vitalità dell'Istituto di tradizioni popolari dell'Università di Roma — che, sotto l'intelligente guida di Paolo Toschi, si distingue per fervore di ricerca e severità di metodo — ci vengono offerte da due volumi di recente pubblicazione, dovuti appunto a due discepoli del Toschi.

Il lucano Giovanni Bronzini ha reso alla sua terra un pregevole tributo di cultura e di amore, pubblicando, per i tipi di Montemurro di Matera, un serrato e completo studio sulle *Tradizioni popolari in Lucania* (*Ciclo della «vita umana»*) corredato di un glossario e di un preciso indice analitico.

Nella prefazione, il Toschi rileva che questo libro vede la luce nel momento giusto: una viva curiosità si è accesa, in questi ultimi anni, intorno al folklore della Lucania, sia per motivi d'ordine politico-sociale (l'azione intrapresa per la rinascita del Mezzogiorno) sia per ragioni più strettamente culturali (il successo del *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi; l'inchiesta etnologica compiuta, nell'ottobre 1952, da un gruppo di studiosi diretti da Ernesto De Martino).

Senza voler sottovalutare la meritoria opera di quanti hanno dedicato alla Lucania saggi o interi volumi (contributi, del resto, tenuti presenti dal Bronzini, e ricordati nelle particolareggiate indicazioni bibliografiche) sta di fatto che mancava sino ad oggi, sul folklore lucano, un'opera come questa «condotta secondo i moderni criteri e preparata con scrupoloso metodo scientifico».

Il volume raccoglie infatti i risultati di una inchiesta etnografica sul ciclo della «vita umana» compiuta dal Bronzini in Lucania, sotto gli auspici della Società di Etnografia italiana, dal settembre 1948 al giugno 1951, sulla base di un articolato «questionario» comprendente oltre centosettanta «voci».

Come raffigurate in un vasto, ma quanto mai ordinato e preciso disegno, passano nelle trecento pagine del volume le genti lucane, con i loro usi e con i loro canti, con le tradizioni di cui — da antichissimo tempo — s'intesse la loro quotidiana vicenda: dalla nascita (si comincia dalle «previsioni sul sesso del nascituro») all'infanzia e all'adolescenza; dal fidanzamento al matrimonio, alla morte. Segue un'appendice sul folklore delle colonie albanesi in Lucania.

Il lavoro è condotto con la più severa attenzione: la descrizione di un determinato uso, sempre chiara ed esauriente, viene suffragata — ove possibile — da documenti d'archivio che lo lumeggiano sul piano storico. Ed è presentata con completezza veramente rara, mediante l'accurata analisi di ogni particolare. Nemico — per metodo — dell'osservazione approssimativa e non controllata, il Bronzini offre, per ciascun aspetto del folklore, una casistica la cui ricchezza testimonia insieme la multiforme vitalità dell'uso esaminato e la serietà dello studioso. Il quale, là dove la persona interpellata con una domanda del «questionario» abbia data risposta negativa, annota — secondo l'insegnamento del Van Gennep — tale circostanza, dichiarando che quella certa usanza, quella tradizione non risulta esistente in quel determinato luogo.

Ma, accanto al vigile senso del dettaglio, il lettore noterà la nitida struttura mentale, la spaziosa e salda architettura di tutta l'opera del Bronzini: egli muove da una meditata concezione del folklore, che tien conto dei più aggiornati contributi apparsi in Italia e all'estero sul concetto e sulla metodologia delle tradizioni popolari. Ciò gli consente, anche nell'analisi del particolare, di non smarrire mai la visione dell'insieme; gli consente di muoversi con sicurezza tra i problemi affrontati, e di prospettare anche originali ipotesi, quale, ad esempio, quella relativa alla canzone epico-lirica *Fior d'Oliva o Verde Oliva*.

Essendo la Lucania — com'è ormai dimostrato, anche dal punto di vista linguistico — un'area prevalentemente *conservativa*, le sue tradizioni popolari hanno una particolare importanza per tutti gli studiosi del folklore. Ma noi pensiamo che anche per i non specialisti, il libro del Bronzini possa offrire motivi di notevole interesse e suscitare suggestive risonanze. Poichè esso è opera scientifica, di cultura specializzata, e tuttavia — come nota il Toschi — «ricca di un profondo contenuto umano» che quasi ad ogni pagina affiora ed avvince: certi usi, certe credenze, certe ninne-nanne, alcuni canti d'amore, e di morte, son destinati a lasciare in noi una traccia non effimera.

Il compito che il Bronzini si è proposto non era facile: egli lo ha dunque assolto con padronanza di mezzi e rigore metodologico, ma anche con viva sensibilità.

☆

Numerosi e vivacemente dibattuti sono i problemi connessi con quel componimento poetico-musicale di tipo villanesco che gli studiosi indicano col nome di villanella alla napolitana, o canzone alla napolitana, o canzone villanesca, o villotta alla napolitana, o aria alla napolitana, o, semplicemente, napolitana. Se ne occuparono, dei nostri, Severino Ferrari, Mario Menghini, Francesco Novati, Gennaro Maria Monti ed infine Carlo Calcaterra.

Graditissimo giunge ora il libro di Bianca Maria Galanti su *Le villanelle alla napolitana*, edito dall'Olschki di Firenze nella Biblioteca dell'«Archivum Romanicum» fondata da Giulio Bertoni.

«Intendimento di questo studio — chiarisce l'autrice nella prefazione — è di dare un'opera d'insieme che offra, sulla base diretta dei testi letterari e sulla segnalazione delle antiche stampe, una visione panoramica dell'argomento e metta a disposizione degli studiosi il materiale per approfondire direttamente la coscienza della villanella alla napolitana, particolare forma poetico-musicale che costituisce uno degli aspetti minori, ma pur significativi della nostra melica del Cinque e del Seicento».

Nel saggio introduttivo la Galanti dà prova di serissima preparazione e di aperta intelligenza. Dopo aver fatta la storia degli studi che hanno preceduto la sua opera, l'Autrice affronta uno ad uno i problemi della villanella, appropriatamente servendosi di un'ampia documentazione e cercando di isolare le questioni nei loro termini più precisi, allo scopo di formulare, infine, anche la sua personale interpretazione.

Particolare competenza dimostra la Galanti ponendosi il difficile — e fondamentale — problema della natura della villanella: se cioè essa rispecchi una forma esclusivamente popolare, ovvero una forma esclusivamente letteraria, o infine una forma intermedia che attinga dall'una e dall'altra. Avvicinandosi al giudizio del Calcaterra, la Galanti sostiene che la villanella è «un componimento poetico d'arte di materia villanesca». E giustamente osserva che il vizio del contrasto delle due opposte tesi «sta nell'aver voluto vedere un'antitesi netta fra poesia popolare e poesia d'arte, dimenticando che la poesia è una sola». «L'elemento popolare si distacca da quello dotto unicamente per il *tono psicologico*». Forma d'arte, dunque, la villanella; e «l'atteggiamento psicologico che determina nella società elevata e presso poeti colti l'interessamento per la forma minore di poesia di popolo e li spinge ad imitare, con maggiore o minore finezza di tono, le forme del canto popolare, si deve ricercare in un bisogno spirituale di evasione dalla realtà, qualunque essa sia, per avvicinarsi ad una sorgente d'ispirazione più semplice e più genuina».

La prima parte del libro reca un'antologia di duecento villanelle, ordinatamente distribuite: ed è veramente, questa lettura, un piacere dello spirito, una musica ora leggiadra, ora dolente, di gradevolissimi toni.

Nella seconda parte figura la «Bibliografia dei testi a stampa posseduti dalle Biblioteche italiane»: ardua impresa, questa, ma tanto più meritoria perchè, in seguito all'indagine, è venuto alla luce materiale del tutto ignorato ed è stato possibile controllare o aggiornare — ove ce n'era bisogno — le indicazioni già possedute.

I nomi degli autori si ritrovano, poi, nell'«Indice degli autori veri o supposti tali ricordati nelle stampe popolari». Chiudono la *Bibliografia* alcune pagine «Da cataloghi ed appunti vari» che segnalano testi non più reperibili perchè dispersi o emigrati all'estero.

La terza sezione del libro comprende la «Tavola dei codici pubblicati». In appendice è la tavola dell'unico codice finora inedito, il Bolognese Universitario 1205, di cui la Galanti annunzia la pubblicazione integrale. Infine, alcuni motivi musicali di villanelle.

Opera, dunque, di validissimo aiuto per gli studiosi e di encomiabile impegno scientifico.

MARIO PETRUCCIANI

GLI AQUILOTTI DEL BAR BRASILE

A Catania hanno rifatto via Etnea, con un selciato più compatto e razionale, con negozi dalle vetrine sfarzose e scintillanti; ma non è la via cara al mio ricordo, non è più come mi apparve, sulla fine del 1919, quando vi sbarcai, con una valigia di speranze, dal paese natio. C'erano allora i lampioni che il Comune aveva acquistato dal Comune di Parigi e ai quali, come amavo fantasticare, si erano appoggiati Baudelaire e Verlaine. Tramvai, simili a giganteschi armadi, la percorrevano da mattina a sera, scampanellando e spaventando i cavalli delle carrozzelle. Vi si avvertiva l'empito della vita moderna, ma vi circolava anche un'aria di provincia, un'aria da salotto paesano. Tutta la città vi si dava convegno e ognuno vi scendeva a recitar la sua parte, per incontrare l'innamorata, per accodarsi a un funerale, a trafficare, a pettegolare, a godersi il sole e lo sfarfallio delle belle donne a passeggio. I caffè che la fiancheggiavano stendevano seggiole e tavole sul marciapiede e gli avventori vi stavano lunghissime ore dinanzi a un espresso e un bicchier di acqua.

All'angolo di via Montesano sorgeva allora il Bar Brasile: un localetto costituito da una sola stanza, con un banco monumentale e quattro o cinque tavolinetti ai quali, sotto gli occhi bovini della padrona, si avvicendavano gli intellettuali della città, gli aquilotti che si preparavano a spiccare il volo. Mi ci condusse la prima volta Aniante col quale avevo attaccato amicizia durante un tumultuoso comizio della Lega antibolscevica. Mi aveva scoperto, mi aveva ribattezzato collo pseudonimo che porto da trentaquattro anni e mi presentava agli amici come un grande poeta. Egli allora si era proclamato imperatore di Sicilia e mi aveva nominato suo primo ministro, anzi cancelliere: ero un po' come Pier delle Vigne rispetto a Federico II.

Nessuno dei due credeva a queste cose, ma rappresentavamo la commedia così sul serio che i nazionalisti del conte d'Ayala se ne allarmarono e ci accusarono sui loro giornali di separatismo, con gran divertimento di Peppino Villaroel, il pontefice massimo della nostra compagnia. Aveva una diecina d'anni più di noi, era direttore del «Giornale dell'Isola Letterario» che anticipò la milanese «Fiera Letteraria» di Umberto Fracchia per il suo programma di divulgazione popolare. Alla sua ombra covava il nipote Ercolino Patti, esile, magro, con un ciuffo di capelli biondicci che gli cadevano sulla fronte, gli occhi freddi e pieni di malizia, le labbra piegate a un sorrisetto ironico che non risparmiava nemmeno lo zio. Suo compagno indivisibile era Vitomar Nicolosi, elegante, distinto, raffinato, con i capelli neri e ricciuti, il viso dal profilo aristocratico, la cravattina a farfalla e la bombetta grigia, occhi neri e appassionati. Era la figura tipica del poeta quale balzava dalle pagine di Guido Gozzano, anzi dai versi della «Signorina Felicita», che lui ed Ercolino Patti recitavano a memoria. Ma più che l'arte, Vitomar amava la vita e già si raccontavano le sue avventure con le attrici di Angelo Musco.

Verso mezzogiorno, con due occhi ceruli sopra un viso cereo, giungeva al «Brasile» Mauro Ittar. Nato ad Atene da padre greco e da madre catanese, era scettico, amaro, disincantato, carico di un'esperienza che l'aveva consumato in una sola stagione. Nel 1915 aveva fondato con Giovanni Centorbi, Villaroel e Telesio Interlandi, la rivista «Pickwick» accusata di esser finanziata dal Kaiser. Non so chi della redazione aveva risposto con il malthusiano: «Con i soldi della Germania ci fabbricheremo un castello». Quale corda si era spezzata nell'animo di Mauro Ittar che, a un tratto, aveva smesso di scrivere? Di lui ricordavamo il finale di una poesia intitolata «Smirne»: «Sigarette non ho più — domani fumerò per vie ignorate». Si mormorava che giuocasse e sgobbava, invece a impaginare il «Giornale dell'Isola» e si logorava la salute. Quando Telesio Interlandi fondò «Il Tevere» lo chiamò a Roma. Poi sapemmo, verso il 1927, che era morto di tisi, come la sorella, in un sanatorio ai piedi del Partenone.

In questa atmosfera crepuscolare alla Sergio Corazzini sbocciavano poeti nuovi, nascevano fame destinate a spegnersi nel grigiore della provincia, emergevano nomi che stento a rintracciare nella memoria, si varavano, come barchette di carta, riviste che non andavano oltre i primi numeri. Io fondai «Hashisch» con un futurista che si firmava Mario Shrapnel, Nicolosi, Aniante e Patti «Novelliera», Titomanlio Manzella e Antonio Prestinenza «La rivista delle Signorine» e poi «Vette». Titomanlio e Prestinenza si erano conosciuti in prigionia ed ora tentavano insieme le vie della gloria, l'uno fervido sempre di idee e di progetti, l'altro riservato e taciturno con un faccione da bambolotto e un'espressione della bocca piuttosto dura che ne rivelava la tenacia. Titomanlio Manzella è ancora il navigatore della fantasia mentre Prestinenza, dopo aver scritto alcuni romanzi che ne facevano il continuatore di Capuana, si è chiuso nella torre de «La Sicilia», che dirige col polso di un capitano di lungo corso.

In quell'epoca apparve un ragazzo dal profilo angoloso e lo sguardo tagliente di un mercante fenicio calato a Catania da Pechino. Aveva lasciato da poco i calzoni corti, era il vanto del Liceo Cutelli e il prof. Guglielmino gli dava otto in greco. Villaroel gli aveva pubblicato sul «Giornale dell'Isola» alcuni sonetti d'intonazione classica. Era Vitaliano Brancati. Il padre, consigliere di prefettura, sfornava novelle e la gente malignava che le poesie del figlio fossero sue. Vitaliano non era nè timido nè spavaldo: era sicuro di sè e più di tutti noi sapeva dove voleva arrivare.

Gli aquilotti, l'uno dopo l'altro, presero il volo e con la loro partenza scomparve, come gli fosse mancata la linfa vitale, anche il Bar Brasile. Il primo a partire fu Aniante. Io ero ammalato d'influenza ed egli, il pomeriggio in cui doveva prendere il treno, venne ad abbracciarmi alla povera pensione in cui abitavo con altri studenti.

«Dove vai?», gli chiesi arso dalla febbre alta.

«Vado a Parigi», mi rispose con l'accento dei «conquistadores» che s'imbarcavano con Cristoforo Colombo verso un mondo sconosciuto.

GIACOMO ETNA

CICERONE

la storiografia e la storia

I suoi «ridenda poemata» sono rimasti esempio di versificazione *Apolline nullo*: diversivo autobiografico, polemica enniano-antineoterica ed *escape* di chi cercava acquistarsi gloria anche in un genere letterario cui non era conforme il suo ingegno. Ma Cornelio Nipote, che tanto più aveva forse ragione di credersi informato, rifletteva le opinioni, e le delusioni, di Attico, lasciò scritto di dubitare «interitu eius, utrum res publica an historia magis doleat», in quanto l'unico ambito in cui le lettere latine ancor fossero inadeguate al confronto, e alla rivalità, con le lettere greche rimase appunto *omnino rude atque inchoatum morte Ciceronis relictum.*

«Ille Cicero fuit unus, qui potuerit et etiam debuerit historiam digna voce pronuntiare», sentenzia ancora Cornelio: e alle sue parole hanno fatto eco, ieri, il nostro Paladini (*Rend. Lincei*, 1947; oggi, in un'apposita e quasi stranamente rammaricamente monografia, il Rambaud (1). Ma nè l'uno nè l'altro studioso pare abbia poi osato di analizzare le premesse medesime del ragionamento, e della delusione, di Cornelio Nipote: probabile variazione sul tema ciceroniano della storia *opus oratorium maxime*, e dell'Arpinate potenziale inventore, o archegheta, d'una guisa retorica, d'un'eloquenza feconda in ambito storiografico, a completamento della sua riforma della prosa latina, cui ancora mancava il presunto capolavoro da contrapporre, od affiancare, polemicamente ai capolavori della storiografia greca.

Che Cicerone abbia sovente civettato con questo proposito fra patriottico e letterario, quanto più l'attività politica gli diveniva difficile, e si attuava il suo programma d'iniziazione romana alla filosofia greco-ellenistica, non par dubbio; e nemmeno che giovi distinguere, come il Rambaud asserisce all'inizio, in antitesi al Paladini e agli scandalizzati esegeti della celebre lettera a Lucceio, fra storiografia *stricto sensu*, o *continuae historiae*, e propaganda od attività pratica dell'uomo politico, inesausto e interessato (e, a giudizio di Seneca, immodico) celebratore delle proprie virtù consolari. Ma il Rambaud è sicuramente nel torto quando nella lettera a Lucceio non vede se non propaganda, e nega, comunque, a quest'ultima valore storiografico. La propaganda politica invero fu, sempre, una delle guise dell'antica storiografia, anzi uno dei suoi elementi ed ingredienti genetici, già in Erodoto e in Tucidide. La lettera a Lucceio conserva inoltre manifesto valore metodico, di tecnica e d'interpretazione della «monografia» tragica, quali ne siano poi i limiti di connessione con la storiografia alessandrina o i motivi d'origine in ambito peripatetico, se non addirittura isocrateo.

La lettera a Lucceio, dalla quale perciò il Rambaud vorrebbe invano prescindere, suggerisce che Cicerone, quant'era espertissimo di tecnica storiografica e di letture storiche, versato anche nelle scritture simbuleutico-epidittiche di Teopompo e consapevole della rinascenza clitarchea nella Roma di Pompeo, che si atteggiava a re-incarnato Alessandro, fra i postumi lazzi di Sallustio, altrettanto, però, non era ingegno storicamente formato. Nè quindi capace, pur nella sua fede romana, di attendere a un'opera continua, patriottico-civile, quale seppe compiere, poco di poi, letterariamente ciceroniano, e politicamente semi-anticiceroniano, Tito Livio. Cicerone, infatti, pensava di scrivere, se mai, la storia del tempo suo, che, a' termini delle coeve categorie retorico-storiografiche, non sarebbe stata, propriamente, attività di storico, ma di oratore, memorialista e politico; od avrebbe altrimenti meritato all'Arpinate il rimprovero che impartisce a Democare, più, appunto, oratore politico che non paludato narratore, come al nipote di Demostene indubbiamente si conveniva.

Questa manchevole premessa, quest'insufficiente individuazione dell'animo, intrinsecamente poco storico, dell'Arpinate, hanno, disgraziatamente, compromesso la monografia del Rambaud, il quale, di contro al chiaro dettato del proprio autore, lo ritiene infelicemente soggiaciuto ad un'ambizione, o tentazione filosofica che lo distolse dalla vocazione storica. «Cicéron... fut au fond de sa nature plus historien que philosophe» (p. 121): e perciò destinato ad agire, come seme creativo e fecondatore, sulla «historiographie moralisatrice qui, de Salluste à saint Augustin, fut comme la conscience morale de l'Etat romain» (p. 134).

E' qui facile scorgere l'errore logico di cui pecca il Rambaud. Il moralismo politico, il sostrato storico, la consapevolezza della continuità, del dovere morale della tradizione romana, donde l'appello costante all'*auctoritas* e al *mos majorum*, e la frequenza degli esempi mimetici, e l'atmosfera «pre-plutarchea» del *de re publica*, del *Cato Major* o del *de amicitia*: dunque, l'atmosfera in cui è immersa, e cui si ispira l'opera di Cicerone, naturalmente divennero materia ed elemento integrante della successiva cultura, fino alla cristianizzazione ambrogiana del *De officiis* e alla polemica del *De civitate*. Da Cicerone alla caduta della società antica divenne, infatti, continuo ed inevitabile il dialogo autocritico col proprio passato, il bisogno di restaurare od epurare o dimettere i valori della *res romana*, sia che l'Arpinate ribadisse, di contro all'utopia platonica del Principe-Filosofo, la soda eticità enniana del *Moribus antiquis res stat romana virisque*, sia che il poeta delle Georgiche offrisse al facile frantendimento della negazione agostiniana la formula delle *res romanae perituraque regna.*

In tal senso, e da quest'angolo visuale, Cicerone indubbiamente anticipa e preforma Sallustio e Livio e Seneca e Tacito; ma questa sua funzione ed efficacia storica è indipendente affatto da una sua presunta o reale attività e passione storiografica: la quale, pertanto, resta, malgrado il Rambaud, del tutto marginale, subordinata, quasi strumento e mezzo a fine; tutt'al più, specola e aspetto, fra i molti, della molteplice personalità dell'Arpinate.

Soltanto sul piano della strumentalità, quasi elementi particolari d'illustrazione biografico-psicologica, hanno, pertanto, valore le analisi specifiche sul «razionalismo» e sul «nazionalismo» di Cicerone, quasi preludio a una concezione «laica» della storiografia, che naturalmente doveva ripugnare poi a Tito Livio (donde un filologicamente utile confronto fra la ricostruzione della Roma primitiva e monarchica nel secondo libro *de re publica* e nel primo *ab urbe condita*). Ma questo Cicerone del Rambaud, quant'è giustamente affrancato dal sospetto o dal rimprovero di aver meramente tracopiato il *liber annalis* di Attico e raggiustato versioni dossografiche alessandrine, quanto è vendicato, nella sua, se non originalità, almeno intelligenza di lettore, dalle angustie d'un'antiquata *Quellenforschung*, contro la cui ottocentesca ottusità quasi ogni pagina è polemica e protesta, altrettanto poi si affigura scrittore «manualistico» e di «volgarizzazione», interessato al «meccanismo della storia», ma indifferente alla narrazione o all'*histoire-bataille* (p. 99). Che è immagine impossibilmente paradossale. Un Cicerone siffatto sarebbe, invero, per suo giudizio medesimo, affine a quegli annalisti ch'egli spregiava, *non exornatores rerum, sed tantummodo narratores*, e contro di cui predicava, apprestava, l'avvento d'una storiografia, in tanto — a suo credere — effettiva e reale, in quanto inscindibile dall'oratoria e dall'eloquenza.

Cicerone «storiografo», cioè *stricto sensu* autore di scritture storiografiche, o fonte di tecnica e di teoria della storia, rientra, pertanto, nella storia dell'antica storiografia solo forse nella misura in cui, per i *ridenda poemata*, e la sua poetica enniana e i suoi tentativi e propositi polemico-dottrinali di epica storica, specialità fin allora di qualche cliente, o *graeculus esuriens*, alla Archia, rientra nella storia della poesia. Ma nella storiografia Cicerone rientra di pieno diritto, e vi esercita una funzione di primo piano, per la coscienza della storia, per il senso della continuità e della tradizione ch'egli ebbe e ispirò, fino ad Agostino e all'Alighieri. Come, oltre che nella storia della poesia, vi rientra, con uguale vastità di efficacia e di risveglio, Virgilio.

Alle soglie di questo dopoguerra il Fuchs avvertiva che la nuova interpretazione e rivalutazione della letteratura latina e dell'antica classicità deve muovere da un ritorno a Cicerone, dalla radicale condanna superatrice dei pregiudizi onde la generazione mommseniana e post-mommseniana perseguitò l'Arpinate.

Il Cicerone storiografo, che il Rambaud doveva, ed altri dovrà, ricostruire, non si affigura allora nel filogico autore di *exempla*, od *excerptor* di testi annalistici e dossografici, comunque razionalisticamente o pragmatisticamente interpretati, ma nello storiografo dell'«umanesimo», mediatore all'Occidente imperiale e cristiano del retaggio dell'antica civiltà.

E i particolari eruditi qui diligentemente raccolti dal Rambaud si ridurranno ad epifenomeni d'una fede, o di una metafisica della storia, in cui l'Idea di Roma sostituisce l'Idea platonica e tuttavia conserva, com'essa, il valore normativo, etico-religioso, dell'Assoluto.

PIERO TREVES

(1) MICHEL RAMBAUD, *Cicéron et l'histoire romaine*. (Paris, Le belles Lettres, 1953), in 8, pp. 148.

◆ *Jean Paulhan è un ottimo giocatore di bocce. Al bigliardo ha pochi rivali. Fu anche un motociclista: anzi, per una volta almeno, un corridore motociclista: «J'ai obtenu à motocyclette le plus grand triomphe de ma vie. C'était à une course de motocyclettes, qu'on avait organisée à Madagascar. D'ailleurs, je n'ai pas eu le courage d'aller jusqu'au bout, je me suis arrêté à moitié chemin, et je suis rentré à Tananarive très lentement. On a cru que j'étais le premier. J'ai été porté en triomphe pendant quelques instant. Voilà une sorte de plaisir extraordinaire: on n'en trouve pas du tout l'équivalent dans les lettres».*

◆ *«M. Marcel Jouhandeau, come lavorate?» — «L'essentiel de mon travail est d'observer, et j'observe tout le temps. Ce qui m'intéresse c'est de me surprendre moi-même ou les autres, en flagrant délit d'humanité, ou d'inhumanité. Mais quand il s'agit d'engranger, c'est le matin. Je me suis levé pendant des années avant quatre heures du matin». — «Qual'è il libro che più vi ha impressionato?» — «La correspondance de Cicéron, que je lisais pendant l'occupation et la libération: m'a aidé à supporter bien des malentendus et des mécomptes».*

◆ *Qualche domanda a André Maurois. «Quale qualità preferite nell'uomo?» — La loyauté, la sûreté dans les rapports — «E nella donna?» — La tendresse — «La vostra virtù preferita?» — La bonté — «La vostra occupazione preferita?» — Lire ou écrire — «Avete un rammarico?» — C'est de ne savoir faire une Comédie humaine, animer un monde — «La vostra prima emozione?» — «La beauté de la poésie».*

LA FANTASIA nella musica

(appunti)

Si discute ancora e sempre che cosa costituisca l'essenza della musica. Hanslick contesta che sia il sentimento la facoltà con cui si percepisce il bello, ma la fantasia. Egli anzi conduce una decisa, vigorosa polemica contro il sentimento essenza della musica ed esplicitamente sostiene che l'opera musicale nasce dalla fantasia dell'artista per la fantasia dell'ascoltatore. L'istanza estetica della musica è la fantasia, non il sentimento; la fantasia è l'organo proprio del bello. Ed il bello musicale agisce sul sentimento solo in seconda linea, mentre agisce immediatamente solo sulla fantasia. Hanslick pertanto è contro l'estetica musicale del sentimento e per quella invece della fantasia quale attività della pura contemplazione. La fantasia, insiste Hanslick, quale attività della pura intuizione, è la facoltà dalla quale e per la quale ogni bello artistico anzitutto ha origine. Per cui non è il sentimento che occorre ricercare e individuare nella musica, per quanto esso abbia la sua importanza prima e dopo l'opera compiuta, prima cioè nel musicista e dopo nello ascoltatore, ma il fattore creativo che è la fantasia, che nello ascoltatore è pure la fantasia. Pertanto il bello specificatamente musicale consiste unicamente nei suoni e nel loro artistico collegamento, ed è un bello quindi autonomo, che va compreso e gustato in se stesso, a cui è estraneo ogni contenuto concettuale; è scopo a se stesso, e non un mezzo o un materiale per la rappresentazione di pensieri ed anche di sentimenti. Non è perciò, si affretta a rilevare Hanslick, che manchi e debba mancare nella musica la partecipazione dello spirito, il contenuto spirituale; chè anzi, scrive il nostro A., le forme che i suoni producono non sono vuote, ma riempite, non semplici contorni di un vuoto, ma spirito che si plasma interiormente. Il comporre è un lavoro dello spirito, un libero creare della fantasia. «Come creazione di uno spirito che pensa e vuole, una composizione musicale ha quindi in alto grado la facoltà di essere essa stessa piena di spirito e di sentimento. Questo contenuto spirituale noi lo esigiamo in ogni opera d'arte musicale, ma non lo ricercheremo in alcun altro momento di essa, se non nella forma musicale *stessa*» (Hanslick, «Il bello musicale». Milano, 1945, a cura di L. Rognoni, p. 90). Trattasi pel critico viennese di un ideale sonoro, non concettuale; non si tratta di rappresentare musicalmente una passione, ma di creare una forma musicale bella.

Questa teoria va attentamente considerata come quella che incentra il fatto musicale sulla fantasia, che è una attività dello spirito a sè, autonoma, che non può andare confusa col sentimento; per cui la critica musicale è la fantasia che deve riguardare, e non rivolgersi alla ricerca e determinazione del sentimento suscitato da una data musica, che può esserci e può anche mancare o per lo meno non essere molto evidente. La musica è fatta d'immaginazione, di fantasia, provocatore di un particolare piacere, che è il piacere musicale. A questo godimento possono, non quindi necessariamente, associarsi sentimenti, stati d'animo, ma non in questo contenuto consiste l'essenza della musica. Il compositore crea musica, realtà obbiettiva e che ha un fine in sè come bellezza autonoma. Che questo valga a provocare, risvegliare, stati d'animo, sentimenti nello spirito dello ascoltatore, non è da escludere, ma questo non significa che sia perciò il sentimento il centro dell'opera musicale, l'intento e lo scopo di questa. Il centro è la composizione musicale in se stessa nel suo valore artistico, musicale, puro da ogni aggiunta o incrostazione.

Una attività combinatrice di suoni, tutta una costruzione è posta in essere dal compositore, che si rivolge essenzialmente alla fantasia dell'ascoltatore e provoca, quando sì, quando no, quando in forma adeguata e quando no, uno stato di godimento estetico, il bello musicale, che non è però un godimento puramente dell'organo acustico, ma qualche cosa di un ordine superiore, qualitativamente differente, di cui la sensazione acustica costituisce la base indispensabile certo, ma solo la base. Godimento dello spirito, dovuto all'intreccio degli elementi musicali, alla loro composizione e fusione ecc., che si appaga e si deve appagare di se stesso, senza ricorrere a dati estranei, e nel quale il sentimento può anche non mancare, senza essere indispensabile. Ma la possibilità dello svegliarsi del sentimento, dell'associarsi, anzi del fondersi di questo con la pura impressione musicale, non significa, vuolsi ripetere, che sia perciò il sentimento il fatto costitutivo dell'opera musicale.

Quanto è stato esposto non deve essere però interpretato nel senso di una identificazione della musica con la tecnica, col fatto tecnico. La bellezza musicale non dipende, non deriva da un principio di carattere esterno perchè creazione di uno spirito, che sente e pensa, e si estrinseca nella espressione musicale, di cui anzi è l'anima. Senza questa anima si ha una forma sonora vuota, corpo esanime; la forma sonora sta in strettissimo rapporto con quest'anima, che nella forma sonora si dà vita concreta, si realizza, si attua. La tecnica è un mezzo, uno strumento di cui si serve la fantasia creatrice, senza questa la tecnica per sè sola nulla di vivo, di efficace, di musicalmente pregevole, costruisce.

La fantasia musicale, a differenza di quella poetica, non ha il compito di suscitare rappresentazioni, concetti, non comunica verità, non ha l'ufficio di persuadere, il suo regno è il suono; i dati della fantasia musicale sono i suoni; la loro combinazione e costruzione è quella che, risultato dalla fantasia del compositore, agisce sulla fantasia dell'ascoltatore e resta quel godimento particolare dello spirito, che è il bello musicale. Il quale è legato esclusivamente quindi al fatto dei suoni ed al loro artistico collegamento. La musica rimane in uno stadio prerappresentativo, preconcettuale, per cui essa non è propriamente un linguaggio, perchè il linguaggio si riporta essenzialmente a immagini, a concetti. Un suono non è una parola che risvegli una rappresentazione, un concetto; è una vibrazione esteriore d'aria che attraverso l'apparato acustico si trasforma in percezione di suono. Nel linguaggio il suono è solo un segno, cioè un mezzo per lo scopo di esprimere qualche cosa di completamente estraneo a questo mezzo; nella musica il suono ha importanza in sè, è scopo a se stesso. Così incisivamente osserva Hanslick. L'analogia pertanto della musica con il linguaggio si regge poco, ove voglia essere intesa nel senso rigoroso della parola. Ragion per cui la musica ha confini stabiliti, ma entro questi quali fastigi essa non può raggiungere! Parlo della grande musica, il cui potere, la cui azione sono veramente qualche cosa di inesplicabile, qualche cosa che ha del mistero. Gli è che la musica è essenzialmente fatto d'anima, inserito in un complesso di suoni, nella trama cioè di uno svolgimento musicale. E poichè le anime sono diverse l'una dall'altra ed il materiale sonoro pure, ogni produzione musicale ha qualche cosa di suo specifico, riflette la personalità del compositore, la sua cultura, il suo possesso dei mezzi musicali; ogni produzione musicale va riportata a colui che l'ha creata e non è lecito ignorare i legami che la tengono avvinta al suo creatore.

EUGENIO DI CARLO

LUCIDA PIETÀ DI TITTA ROSA

Fu al tempo di *Alta luna* (1935) — se non già prima, nella forma di certi perspicui presentimenti — che la poesia di G. Titta Rosa apparve distendersi nei paradigmi della sua più definita maturazione di lirico nuovo. Già allora le accensioni suggestive della sensibilità più sottile, le quali ponevano il Nostro in linea con i poeti della più progredita, anche se non proprio estremistica attualità, avevano trovato una loro attitudine e consuetudine a tradursi e a luccicare nei moduli lessicali e sintattici di un linguaggio affilato, depurato, e tuttavia contesto sapientemente e snodato per entro gli aperti avvolgimenti di un costruito e coerente discorso lirico.

Da quel tempo sono passati vari anni. E dal Titta Rosa si attendeva — forse con impazienza, forse con curiosità — un nuovo libro in cui quella indubbia conquista di espressive politezze e di traslucide finezze verbali trovasse una felice riconferma, rinnovata però nella varietà e novità di temi desunti dalle più recenti esperienze umane dello scrittore, e magari affinata in virtù di un più esperto esercizio di escavazione della parola poetica. L'aspettazione non è stata delusa. Poichè questa *Pietà dell'uomo* (Maia, Siena, 1952) ci offre *ad abundantiam* quanto dal Titta Rosa, sulla scorta di quella sua fortunata stagione poetica, era lecito attendersi. E mi dispiace, mi pare anzi strano, che al suo apparire questo volume, se non proprio caduto nel silenzio glaciale della critica tutta, sia passato in mezzo all'apatia disarmante di una diffusa noncuranza: almeno in qualche settore delle odierne lettere nostrane. Questo, soprattutto, mi è parso ingiusto. Chè se il libro dello scrittore abruzzese non reca peculiarità ed elementi formali e di ispirazione tali da stupire e da sconcertare per una loro insospettata luce e sentore di novità, ma al di fuori di ogni possibile sorpresa si inserisce con tutta naturalezza nella individuale storia del poeta, come una prevista fase di essa, e si affida ad un dettato che, sebbene fortemente intriso di attuale sensibilismo ed impressionismo, non contrasta tuttavia insanabilmente con il filone più vivido e fertile della nostra tradizione poetica, tale libro, dicevo, ci dà compiutamente il profilo — e ribadisce il volto intravisto in *Alta luna* — di uno dei nostri più validi e stagionati poeti odierni. Ci dispiega intera l'immagine di un lirico che ha diritto ad un posto tutto suo e di primo piano nel Parnaso attuale.

Più che la lucentezza della parola e della frase poetica, d'altronde già scontata nell'aspettazione previdente, e che ivi è tale da dare taluna volta ad esiti di una trasparentissima e perfetta modulazione della voce («Anche il bell'albero, / asilo di segreti voli e nidi, / che grande verdeggiava d'ombre estive / dietro l'icona, è inaridito. Come / ogni altra cosa amata: il lieto fischio / del passero, dal tetto / all'olmo, nelle chiare / distese del bel tempo, o la calante / luna sul colle a ciglio della notte, / che incantava la voce / del rospo tra le canne e la tristezza / della sera»: *L'albero morto*), ciò che nelle pagine di *Pietà dell'uomo* richiama e ferma con più insistenza la nostra attenzione, insinuandovi il palpito della commozione vera, è la materia, soggettiva e storica per così dire, da cui i singoli componimenti traggono nutrimento e fervore.

Quella che le nuove pagine del Titta Rosa poeta vengono via via intrecciando sotto i nostri occhi è la trama di un preciso *tempo* autobiografico e, in forza delle dolenti reciproche interferenze con il circostante mondo e con le vicissitudini della collettività umana, direi anche storico. E' la figurazione cantata — ma cantata spesso con le mortificate inflessioni di un dolore che schiaccia, quasi inspiegabile — della sofferenza del mondo d'oggi straziato dalla guerra, cui si accompagnano, più estese, le note di una personale pena d'uomo da tempo approdato ad un'età disincantata e squallida, in cui il cuore è gelido, gli occhi guardano con indifferenza, e la primavera non dà «più brividi / ansia di voli, ebbre parole».

E' evidente come le poesie dell'ultima parte, il cui gruppo si intitola per l'appunto *Pietà dell'uomo*, e nelle quali trova espressione la voce amara di quest'angoscia storica, siano per lo più nate e traggano ispirazione dalla tormentante vicenda di cui siamo stati partecipi; la cui età il poeta identifica con un «mostro d'Apocalisse». Sono, queste del Titta Rosa, tra le più espressive poesie che siano state affannosamente suggerite dal luttuoso dolore di quell'evento, e placate poi nella suprema e palpitante quiete del canto. Taluna, come *Colloquio*, si staglia addirittura sopra lo sfondo di una esplicita ispirazione civile, sfuggendo tuttavia, per consumata perizia d'arte, alle insidie dell'enfasi sempre in agguato e prossima, per secolare abitudine, ad una siffatta categoria tematica. Il ciclo di codesta poesia storico-individuale si chiude con tre liriche in cui battono toccanti accenti di preghiera sgomenta ed accorata, eppure in qualche tratto venata di speranza. La desolazione dell'uomo e del mondo si è volta, come ad uno sbocco di incipiente salvezza, a codesto rifugio della voce che prega ed invoca. Note di alta commozione risuonano soprattutto in *Preghiera seconda*: «Volgi, Signore, gli occhi un attimo. / E' un roco pianto di creatura, curva / sui corrosi ginocchi. / Greve peso alla nuca, / ancor più forte al cuore / lo incatena alla zolla. Un volo suscita / in essa tu, Signore; un'ala ai fianchi / mèttile, fanne un angelo. / Molto ha sofferto, ascolta».

Nelle altre due parti del libro si incontrano invece le liriche proiezioni della soggettiva e solitaria sofferenza: le ore della tristezza inguaribile, le ore meno sconsolate perchè addolcite da un sorridente gioco di colori e di riflessi remoti; gli echi del passato, della prima giovinezza, del paese d'origine, delle feste di allora fatte, più che altro, di presenze e di richiami naturalistici. Occorre notare subito che la *pietà*, la quale nei versi del gruppo conclusivo confluiva per solito e si risolveva, o restava irrisolta, per entro le ampie prospettive dell'afflitto aggregato umano, in queste altre più numerose liriche appare indirizzarsi al poeta stesso, trova la via e l'intonazione dell'io angosciato e deluso, in una specie di autocommiserazione, ma virilmente sostenuta e strenua, che è pur sempre un modo di dare sfogo e di alleviare l'intimo cruccio. Pure in mezzo agli incantati e, ad un tempo, accoratamente nostalgici vagheggiamenti della superstite ed imperitura bellezza del mondo e delle creature, precipuamente di quelle femminili, ivi si delinea, netto e ricco di comunicatività, il paesaggio di un'interiore tristezza d'uomo. Una condizione di pena, la quale non si consegna a gridate e costipate sequenze verbali, ma sa aderire assai spesso ad una misura estrema di discrezione, ad una educata castità e civiltà della pronuncia, per cui si riporta il senso talora, pure nell'immutata intensità dell'interna emozione, di una specie di generosa attenuazione ed illimpidimento dell'amarezza fondamentale.

La quale può alcuna volta trovare compiuta effusione nell'abbandonato struggimento di un'umanissima pietà, anche e soprattutto verso se stesso (*Ultima*). Altra volta prende forma, per entro un'affranta ed attonita purezza di immagini, in una dolorosa antitesi di rapporti e di tempi biografici (*Ritratto IV*). Altrove assume il tono effuso, e in pari tempo stilisticamente raffrenato e sorvegliato, del rimpianto per un inutile ed ingannevole attendere (*Volo di nuvole*). Si distende infine, con piena aderenza e con il battito di una segreta sollecitudine, nell'affettuosa e pensosa contemplazione paterna, espressa ne *L'amico dolore*, che mi piace riportare integralmente: «Sulle palpebre il frutto della vita / già ti matura, e poi sarà l'amore. / Sorgenti intatte / ti schiuderà nel seno, voci d'angeli / il cuore ascolterà. Di calma luce / ti si colmino gli occhi, e chi per mano / ti condurrà, felice vi si specchi. / E se il dolore, / come suole, furtivo / giungesse, tu sorridigli: è un compagno / che ci manda la vita, amico chiamalo. / E se nel cuore, cieco e atroce, insiste, / trova per lui dolci parole, ammansalo: / è la belva più triste». Quale luminosità di rassegnata pacatezza e di saggia accettazione dell'esistenza tutta, il dolore compreso, si sprigiona dai versi or ora citati!

A conclusione di questi rilievi critici, non sarà difficile, sarà anzi necessario dichiarare che tale raccolta (cui Sergio Solmi ha premesso un'affettuosa e consenziente nota di prefazione), la quale tanto poco scalpore ha suscitato nel variegato mondo della letteratura attualissima, ha titoli più che sufficienti per essere annoverata tra i più doviziosi e schietti libri di poesia apparsi da noi in quest'ultimo decennio.

BORTOLO PENTO

◆ *La giuria del «Premio Vallombrosa» di poesia, presieduta da Ettore Allodoli, ha attribuito il primo premio di lire 200.000 al poeta Enotrio Mastrolonardo, da Milano, per la lirica* Ritorno a Roma. *Il secondo premio di lire 50.000 è stato assegnato a Sergio Marzorati, da Como, e il terzo, consistente in un dipinto di Pietro Annigoni e uno di Augusto Zoboli, a Ridolfo Mazzucconi, da Firenze.*

La cerimonia della premiazione si è svolta in forma solenne nella grande sala dell'antica Abbazia benedettina, alla presenza dell'Abate Generale dei Vallombrosani, delle autorità civili e militari e di uno sceltissimo pubblico di invitati, fra cui i più noti scrittori e artisti fiorentini.

Le liriche di Enotrio Mastrolonardo, il quale è stato particolarmente festeggiato, e degli altri poeti premiati sono state lette mirabilmente da Mario Donadoni fra il vivo interesse dei presenti.

L. POLVERINI - Fiori

IRONIA E UMANITÀ di Jean Renoir

Jean Renoir non si è mai indirizzato verso propositi superiori alle sue chances. Ha tenuto sempre presenti i limiti della sua situazione, e non ha coltivato illusioni dentro di sè. Lo ha sempre sorretto una sagace ironia, un senso vigile e obiettivo della realtà e del mondo in cui gli avviene di vivere. Ha inteso porgere soltanto narrazioni semplici e cordiali, amare con un sorriso lieve, aventi per tema le vicende del mondo parigino di cui è parte, dall'aristocrazia ai vagabondi, dalla borghesia al proletariato. La stessa personalità di Jean Renoir non è di per sè tale da imporsi con un contenuto preciso. Anch'egli riflette (più che promuovere) le tendenze della propria epoca, un certo colore della narrativa francese, populista e pacifista, al seguito di Zola e di Rolland (e ci si potrebbe riferire a Dabit, a Chamson, a Pierre Hamp, a Poulaille, a Calet, a Pourrat, oltre che a Charles-Louis Philippe). La genesi della sua ispirazione è dunque partecipe di un atteggiamento semplice e umano verso gli umili e le loro quotidiane traversie. E' difficile identificare una coerenza di temi nell'opera di Renoir: da Nanà *a* Tire au flanc *a* Toni *a* La bête humaine *a* La grande illusion *a* La règle du jeu *a* Une partie à la campagne*, le occasioni si susseguono nella forma più varia, e, dobbiamo ammettere, più casuale. Ma lo stile della narrazione è uno solo: semplice, chiaro, obiettivo, sempre presente a se stesso, commovente con purezza d'intenti.*

Dinanzi a Jean Renoir è sempre il pubblico, con le sue esigenze, direi, i suoi diritti. Egli s'intende al suo servizio. Ma tenta di raggiungerlo dal proprio punto di vista, che è tutto particolare, intimo. Renoir diffida di tutto ciò che ha un aspetto glorioso e programmatico. Mette in luce sentimenti che possono sembrare modesti e banali, e che pure sono genuini. Quello che passa ogni giorno e pure dà il senso della vita. Grande illusion *è non solo la guerra, ma quanto sa di concettuale, di fideistico, di bandiera, e non ha vere radici nello spirito popolare, non appartiene al tranquillo scorrere delle ore e degli affetti (con il loro dramma, che talvolta può esplodere) bensì ad avventure esterne e illegittime. Tutto ciò che può essere accompagnato dall'ironia senza per questo disfarsi, è davvero nostro.*

Renoir, pur appartenendo naturalmente alla migliore società parigina, è portato da una consapevole simpatia verso gli strati più modesti della banlieue. *Tra gli artigiani e gli operai trova un suo diretto modo d'esprimersi. Rivolge spesso l'attenzione anche agli altri strati: l'ufficiale francese de* La grande illusion, *l'ambiente de* La règle du jeu; *ma egli pone volontariamente della distanza nella sua osservazione, anche se sa comprendere e ritrarre. Quando si esprime in prima persona (si pensi ai personaggi che egli stesso ha voluto interpretare come attore) lo fa attraverso i semplici e basilari elementi della società, coloro che parlano senz'ambagi: il soldato de* La grande illusion, *la famiglia di* Une partie à la campagne, *i ferrovieri de* La bête humaine, *l'impiegato de* La chienne. *Anche a Hollywood, riesce ad essere sincero e toccante solo con i contadini di* The Southerner. *A contatto di questi personaggi nascono la sua fiducia e la sua dolcezza. Il suo affetto sincero si applica nel rivelarne le costanti di vita, i legittimi e umani desideri, gli ostacoli contro cui lottano e spesso si vedono infranti, perchè in questi contrasti li hanno posti le leggi della natura, le fasi inumane dell'evoluzione sociale.*

Renoir non indica una salvezza che in questi frangenti possa giungere da una visione etica, da un travaglio rivoluzionario (quantunque ritenga evidentemente la società assai mal costituita). Un sorriso rigeneratore lo sente solo, o per lo meno soprattutto, nell'incontro e nella commozione tra due esseri: l'amore, la maternità, l'amicizia, ogni impulso schietto e limpido. Allontana da sè quanto è falso e retorico, per mostrare le gioie e i dolori di una vita vissuta, così, comunemente, senza che nulla intervenga a suo favore, nel peso e nella sorte della condizione sociale e delle sue servitù, della natura e dei suoi avari beni.

Il film molto spesso si è rifatto alla spettacolarità e alla straordinarietà degli eventi, all'emozione del colpo di scena, al personaggio-limite. Renoir ne rifugge ed espone invece un modo di narrare per immagini affidato ad un lirismo e magari un fumismo tutto intimo, che pur essendo perfettamente aderente al suo mezzo espressivo, sa farne uso con pudore umano e con rispetto profondo per lo spettatore.

Durante e dopo quest'ultima guerra, Jean Renoir è rimasto come lontano dal corso degli avvenimenti. I suoi ultimi film si risolvono in pretesti quasi sempre esteriori. L'artista è stanco, ed evidentemente non ha più reazioni dinanzi agli anni: che forse per la ferocia, la crudezza e l'ipocrisia, che sono loro caratteristica in tanta parte, hanno spento quella fiducia che egli possedeva e che sosteneva la vena della sua opera.

VITO PANDOLFI

◆ *Fu chiesto a Julien Benda quale fosse il suo pittore preferito. — «Corrège. Et je ferais le voyage de Parme pour revoir ses toiles». «E il vostro musicista preferito?» — «Wagner. Souvent je me le reproche. Ce devrait être Bach. Il est trop pur pour moi. En musique, je suis terriblement belphégorien».*

DEL TRADURRE MALLARMÉ

4.

A volte si preoccupa di precisare con un *presente* o un *futuro* un'azione forse immaginata come compiuta ma non materialmente iniziata. Si vedano i due passi seguenti:

— *Mallarmé*:

« Et notre sang, épris de qui le va saisir, »
— *Parronchi*:
« E il nostro sangue cola, innamorato
Di chi lo avrà... »

— *Mallarmé*:

« Couple, adieu; je vais voir l'ombre que
[tu devins. »

— *Parronchi*:

«Addio, ninfe;
Entro nell'ombra che diventavate. »

La traduzione di Parronchi dà proprio la sensazione di una pellicola proiettata lentissimamente, tanto da far percepire il passaggio dei singoli fotogrammi.

Parlino ora gli esempi:

— *Mallarmé*:

« Autre que ce doux rien par leur lèvre
[ébruité,
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
Mon sein, vierge de preuve, atteste une
[morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent;
Mais, bast! arcane tel élut pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur
[on joue:
Qui, détournant à soi le trouble de la joue
Rêve, dans un solo long, que nous... »

— *Parronchi*:

« . . . . Invece del dolce
Nulla sparso dal loro labbro, il bacio,
Delle perfide accenno silenzioso,
Ho un morso misterioso, al petto vergine
Di colpa, impresso da dente regale;
Ma, zitto! seppe già d'un tal mistero
L'ampia sampogna da suonarsi al cielo:
Rapisce il turbamento della gota
E, in un lungo a solo, pensa che... »
e ancora:

— *Mallarmé*:

« Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses,
[avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au
[travers. »

— *Parronchi*:

« Alzo ridendo al cielo estivo il grappolo
Vuoto, soffio le bucce luminose,
Guardo a traverso fino a sera, avido
D'ebrezza ».

— *Mallarmé*:

« Je les ravis, sans les désenlacer, et vole »

— *Parronchi*:

« . . . . le prendo, non voglio
Slacciarle, volo... »

— *Mallarmé*:

« Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant,... »

— *Parronchi*:

« Sdegno di vergini t'amo, selvaggia
Gioia del sacro peso nudo: sfugge
E cade, al fuoco del labbro che beve... »

Riprendendo il discorso, può darsi che la troppa analisi abbia portato Parronchi a frantumare la tesissima e difficoltosa costruzione sintattica del *Faune*; ma ci si trova proprio il gusto del « frammento », dell'isolare l'immagine, approfondendone i valori fonici e mitici, con l'acutezza del filologo e la passione dell'artista.

Tutto questo, però, scopre una quasi totale mancanza di ritmo, l'assenza di un respiro largo, una impossibilità di prender quota, o perlomeno di sostenere il proprio volo. Decisamente la traduzione di Parronchi riesce più precisa, più vissuta, più lavorata di quella di Ungaretti: e — ciò che più conta — affrontata senza l'ombra di pregiudizi.

Un esame della edizione 1951 (Il monologo, l'improvviso e il pomeriggio d'un fauno — a cura di A. Parronchi — Fussi, Firenze) conferma l'impressione di estrema serietà avuta dal lavoro del 1946. Tra le due edizioni c'è sopratutto il saggio di Gianfranco Contini (5) che reca notevolissimi contributi intorno alle origini parnassiane del *Faune* e mette a fuoco alcuni dibattuti problemi di esegesi; e al Contini Parronchi fa diretto riferimento nella rielaborazione della sua versione, sottoponendosi ad uno spietato lavoro di autocritica.

La edizione del 1951 non rinnega quella che l'aveva preceduta ma indica un approfondimento dei vecchi problemi — cui se ne aggiungono dei nuovi nati dai riscontri tra il testo dell'Après-midi e le sue precedenti stesure — con insieme un maggiore distacco critico, un'accresciuta esperienza, un sentire più « totalmente » l'egloga mallarmeana, una maggiore preoccupazione di ordine ritmico.

Un senso di maturità e di freddezza caratterizzano questa seconda (o, per meglio dire, terza) stesura del Pomeriggio d'un Fauno: lo si coglie nel sistematico abbandono di certe appassionate trasposizioni della frase mallarmeana a più ardite concentrazioni verbali ottenute per isolamento di immagini, per seguire più da vicino il testo francese — esigentissimo nel suo metro chiuso e nella sua sorvegliatissima sintassi — con un che di scientifico nella scelta della parola acconcia a rendere l'originale.

Nei pochi esempi che seguono, si faccia attenzione alle varianti:

(M)	(P. 1946)	(P. 1951)
— Faute	Abbaglio	Colpa
— Souhait	Sospiro	Assillo
— Contraste	Contrasta	Urge
— Tuyaux	Spiragli	Tubi
— CONTEZ	DITE	RACCONTATE
— Blancheur	Bianco	Biancore
— Par quel art	D'incanto	Per che incanto

E in questi altri che seguono, poi, si veda la maggiore preoccupazione nella costruzione della frase, che riporta direttamente alla quadrata architettura dell'originale:

Edizione 1946:

« Ma, zitto! seppe già d'un tal mistero
L'ampia sampogna da suonarsi al cielo... »

Edizione 1951:

« Ma, zitto! seppe già d'un tale arcano
Il giunco vasto e gemino da cui
Musica si protrae sotto l'azzurro... » (6)

Edizione 1946:

« Sulla sabbia arsa e gioia d'aspirare
L'astro efficace dei vini!... »

Edizione 1951:

« Giacendo sulla sabbia arsa e come amo
Nella mia bocca, aprendola,
L'astro efficace dei vini!... » (7)

L'aderire di più al testo per quanto riguarda la fattura del verso non significa che Parronchi abbia superato il frammento: questo rimane e testimonia di una sensibilità costante e personalissima, che garantisce la traduzione dal pericolo del ricalcare a freddo, meccanicamente, il testo originale.

Più pregevole dal punto di vista tecnico, la edizione del '51 difetta un po' di quell'*inventare* che piaceva, o almeno interessava come vivezza di esperienza, ch'è in quella del '46. D'altra parte, dopo le varianti apportate, il Fauno di Parronchi rassomiglia un po' di più a quello mallarmeano, e perchè lo segue più da vicino, e perchè ha un'aria più fredda, quasi di squisita e perfetta cortesia.

☆

La traduzione di Piero Bigongiari dall'Après-midi d'un faune, come avverte il suo autore, « è nata come critica serrata a una traduzione dell'Après-midi fatta da Alessandro Parronchi », pur non distaccandosi da quel clima di « poesia pura » in cui anche quest'ultimo aveva lavorato. Nasceva essa, quindi, con una esigenza di « immergersi nella riprova di una comprensione e in una dimostrazione *alla lavagna*, nella logica assoluta del testo », con in più una spinta al superamento del « *frammento* » che era in quella di Parronchi per una ideale concordanza con il mito del Fauno inteso nella sua quadrata costruzione sintattica e fantastica.

Il che è indicativo perché presuppone in Bigongiari un deciso atteggiarsi del gusto verso forme più organiche di favola poetica, intesa in senso moderno, che, lungi dal distinguerlo in maniera sensibile dal frammentismo caratteristico dei seguaci della parola riascoltata alle origini — anche Ungaretti, nell'*Allegria*, lo aveva sofferto — riconduce direttamente proprio a quello stesso clima, nelle forme più evolute, però, quelle di evidente e più assorbita suggestione mallarmeana e valerista.

Questo atteggiamento, se da una parte garentiva un più appropriato ripoetare il testo dell'Après-midi, non forniva certamente quegli elementi — che vuoi o non vuoi piacciono sempre — di spunto strettamente personale; era destinato, cioè, a rinunziare all'*invenzione* perchè più disposto a quella fedeltà al testo che, a volte, fa la traduzione impacciata e col colletto duro.

(continua) **LUIGI DE NARDIS**

(5) G. F. CONTINI, *Sulla trasformazione dell'Après-midi d'un Faune*, in « L'immagine », n. 9-10, 1948.

(6) Après-midi d'un faune: « Mais, bast! arcane tel élut pour confident / Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue/ »

(7) Après-midi d'un faune: « Sur le sable altéré gisant et comme j'aime / Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins!/».

VALORE UMANO

della storia letteraria

(continua da pag. 1)

l'Umanesimo e del Rinascimento, esaltatrice delle *litterae humanae* e della dignità dell'uomo, o quelle sui nostri Grandi dell'Ottocento, celebratori della missione civile delle lettere « cui dobbiamo essere grati per averci dato un'Italia libera e una », poeti e maestri di quella classica virilità che dovrebbe essere ancora oggi la fondazione della nostra Scuola. Perciò acquistano concretezza, oltre che la poesia, l'umanità e il pensiero degli scrittori, sul panorama delle caratteristiche poetiche e culturali delle varie epoche.

Il volume è arricchito di una bibliografia essenziale aggiornata fino ad oggi: ma un altro suo pregio, *last, not least*, è lo stile in cui esso è scritto, riflesso del lucido ordine delle idee, in una lingua eletta che armonizza la nostra migliore tradizione letteraria con l'uso vivo, su un piano linguistico di gradazioni idiomatiche e di contrappunti stilistici.

GIORGIO SANTANGELO

E. SANTINI, *Storia della letteratura italiana*, Roma, Perrella, 1954.

VETRINETTA

JOSEF WEIGER, *Maria di Nazareth*. Brescia, Morcelliana.

Weiger si professa debitore a Giovanni Crisostomo ed a Teresa di Lisieux, di questo *iter in Matrem*; e principalmente a Teresa, che dalle grandi definizioni del 431 e del 1854 aveva avuto la spinta a compier meglio quel cammino che « va dall'alto verso il basso, dalla fine al principio », cioè la strada della teologia. Lo studio del W. rintraccia la vita di Maria nei Vangeli e nelle definizioni della Chiesa: diviso in tre parti, racconta nella prima il corso esteriore della vita di Maria; indica nella seconda « l'intima forza da cui questa vita era sorretta »; e nella terza « offre l'immagine di Maria nella definizione della Chiesa ». Il libro è rigoroso e vigoroso: due condizioni necessarie perché sia degno della *Vincitrice di tutte le battaglie di Dio*, ed atto a sgominare l'antica presunzione e denegazione degli avversari; che non sia facile, è conseguenza del necessario rigore. Chi più sa, più vi troverà di edificato e di edificante.

O. S.

PIERO BARGELLINI, *La storia dell'Immacolata*. Firenze, Vallecchi.

La *chiarezza* di Piero Bargellini si è ora cimentata con un argomento molto arduo: la storia dell'Immacolata. È un libro importante e molto consolatore. Sorprenderà molti lettori: che non immagineranno le aspre battaglie che si sono susseguite nei secoli attorno a Maria Immacolata.

Il volumetto — che merita l'attenzione di molte anime — ha numerose tavole fuori testo: Botticelli, Lippi, Luca Signorelli, Vasari, Guido Reni, Giovan Battista Piazzetta...: il genio della pittura in gara nel rappresentare la gentile e potentissima figura di Maria. Nel retro delle tavole, un limpido commento del Bargellini. (Tenue il prezzo di questo libro gentilissimo: 400 lire).

CARLO MARTINI

ROCCO SCOTELLARO, *Contadini del Sud*. Bari, Laterza.

Come tutti sanno, il giovane scrittore socialista, immaturamente scomparso, ha ottenuto il premio Viareggio con un discusso libro di poesie, per la verità fortemente puntellato dai meriti di quest'opera incompiuta. In « Contadini del Sud », l'Editore e l'Autore si proponevano di rintracciare, fra alcuni tipici rappresentanti della vita rustica meridionale, le biografie e le storie altrettanto tipiche, che fanno pensare al destino medio della gente semplice tra cui lo Scotellaro era nato e di cui aveva condiviso la condizione. Poi egli, in virtù dell'ingegno e dello studio, se n'era trovato molto lontano, ma ravvisandosi così diverso ed uguale, da sentire il bisogno di volgersi indietro, per riconoscerla e riconoscersi.

L'opera, nel suo primo disegno, ebbe certo intendimenti politici e sociali che forse hanno orientato, se non proprio viziato, anche la tecnica della ricerca; ma il risultato ha in ogni modo il valore di un'importante meditazione sull'uomo del Sud: e sarebbe un errore credere, che dove l'artista ha preso la mano al relatore, il racconto sia meno documentato ed esemplare.

I cinque capitoli lasciati dallo S. hanno diversa origine e fattura, ma identico significato: c'è l'autobiografia dell'intervistato, semplicemente trascritta; c'è la pagina dettata all'intervistatore, c'è quella tutta di pugno dello Scotellaro, compilata sul racconto dell'analfabeta: e così vedi muovere sullo sfondo ben noto al lettore di un Levi del « Cristo si è fermato ad Eboli », i genialoidi, i ribelli, i bruti, i primitivi: tutta gente semplice che sembra aver in comune una carica e un potenziale d'elevazione, a cui sarà bene guardino con occhi nuovi, anche per merito di questa nuova opera dello Scotellaro, i moderni, professi, e speriamo durevolmente attivi, restauratori del Sud.

Il libro è concluso da alcuni scritti della madre dello S.; sollecitati dal figlio che sapeva quant'ella conoscesse i luoghi, le persone, i destini del Sud: il figlio che non prevedeva che in quella madre, oltre l'amore e la saggezza, fosse anche il bisogno della poesia che le ha dettato il *corrotto* per la morte del figlio: « Peccato morire così giovine / non ancora compito trentun anno. / Tutto il popolo l'ha pianto. / Lui è andato a godere l'altro mondo. / Restando tutto a lutto il nero manto. / Ecco la morte col suo falcione / che tira da lontano e da vicino: / come ha troncato il povero Rocchino! / Ha detto a tutti — Addio, mia madre, / fratello, sorelle, amici, parenti, / vado a godere il Cielo eternamente. / Sono la madre afflitta sconsolata, / il mio figlio la morte me l'ha troncato, / ho perduto tutte le mie grandezze, / il mio tesoro era Lui, la mia ricchezza ».

O. S.

GERHARD ROHLFS, *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*. 3 voll., A. Francke A. G. Verlag, Bern.

Non è svelare un segreto ricordare che è purtroppo tuttora molto scarsa l'attività dei filologi italiani sulla nostra lingua e sui nostri dialetti, benchè in questi ultimissimi tempi siano apparsi soddisfacenti lavori da parte di più d'uno dei nostri più importanti cultori di tali studi, dal Devoto allo Schiaffini. E neppure è svelare un segreto ricordare che spetta soprattutto ai filologi tedeschi il merito di essersi sempre occupati, e di occuparsi tuttora, dei problemi linguistici e dialettali nostri.

Nessuno, fra tali filologi tedeschi, può forse oggi competere con Gerhard Rohlfs, da tanti anni docente di filologia romanzata all'Università di Monaco, e da non meno anni dedicatissimo a studi riguardanti l'Italia. Ma le sue molte opere anteriori al riguardo si può ben dire che costituiscano una preparazione ideale a quella che qui si annuncia, la cui mole — circa 1600 fittissime pagine — già di per sè documenta l'impegno del suo autore. Lavoro di lunghissimo tempo, questa grammatica storica della lingua e dei dialetti italiani, suddivisa in tre tomi, si occupa rispettivamente della fonetica, della morfologia e sintassi, della formazione delle parole, terminando con tre utilissimi indici, di nomi, località e persone. L'immenso materiale raccolto è sottoposto a un vaglio critico che obbedisce, insieme alla più rigorosa metodicità « tedesca », a un'intelligente apertura moderna di orizzonti d'interpretazione dei fatti linguistici, offrendo pertanto agli studiosi un'opera di sintesi che, aggiornata nel metodo e nei risultati, continua la serie delle grandi opere del genere dedicata da tedeschi all'Italia, degna erede di quella analoga dell'illustre Meyer-Lübke di ormai più di mezzo secolo fa.

Non si vuol chiudere questa segnalazione senza sottolineare che l'opera che il Rohlfs ha dedicato all'Italia non rappresenta solo il migliore studio che la filologia di oggi possegga sull'Italia, ma su tutto il mondo romanzo. E questa constatazione, mentre è motivo di compiacimento per il grado avanzatissimo degli studi che ci riguardano, implicitamente viene ad essere anche un incitamento ai nostri cultori della materia, che si sforzino di competere coi colleghi stranieri in questo campo di nostro particolare interesse.

C. G. ROSSI

VINCENZO CARDARELLI, *Viaggio di un poeta in Russia*. Milano, Mondadori.

Libro molto interessante. La prosa di Vincenzo Cardarelli ha una sua « magia ». Intendiamoci: le prose di questo volume non sono le sue migliori, ma si leggono con piacere: attente, umane, limpide, *vere*.

Il libro, che fa parte del mondadoriano *Specchio*, raccoglie le memorie del viaggio di C. in Russia nel 1928: un anno dopo l'espulsione di Trotzkij: giorni decisivi per la rivoluzione comunista.

17 prose: 17 precise testimonianze di un poeta che è anche un grande prosatore: *Preambolo, Polonia, Frontiera sovietica, Mosca, Leningrado, Genio italiano in Russia, Polizia sovietica, Lenin dormiva, Il mio giro d'istruzione, Illuminismo sovietico, Ottimismo comunista, Libertà bolscevica, I russi come mi sembrano, Pensieri d'un viandante, Vita russa, Spiegazione del comunismo russo, Teatro russo.*

C. M.

« *POETRY* », luglio 1954, vol. 84, n. 4.

Questo numero dell'importante rivista americana porta, fra gli altri testi, undici poesie di Salvatore Quasimodo, molto bene tradotte da Allen Mandelbaum. (Nella nota finale dei *Contributors* è scritto: « S. Q. is one of the leading Italian poets of twentieth century »).

Dagli *Eleven poems of Quasimodo* riportiamo *To pilgrim me*. — « Here, I return to the silent square: — on your balcony sways solitary — the banner of a bygone holiday. — « Appear again » I say. But the echo — from abandoned caves of tock deceives — only the age that yearns for sorcery. — How long since the invisible, if I — should call, as once, in silence, answers not. — You are here no more, no more your greeting — reaches pilgrim me. Never twice — does joy reveal itself. And light extreme — beats on the pine that recalls the sea. — Vain, too, the image of the waters. — Our land is distant, in the south, — warm with tears and mourning. Women in black shawls, — speak of death in lowered voices — on the portals of the houses... (*A me pellegrino* — « Ecco, ritorno nella quieta piazza: — al tuo balcone solitaria oscilla — la bandiera di festa già trascorsa. — « Riappari » dico. Ma solo l'età — che brama i sortilegi, illuse l'eco — delle cave di pietra abbandonate. — Da quanto non risponde l'invisibile — se chiamo come un tempo nel silenzio! — Non sei più qui, non più il tuo saluto — giunge a me pellegrino. Mai due volte — la gioia si rivela. E batte estrema luce sul pino che ricorda il mare. — E vana, anche l'immagine dell'acque — La nostra terra è lontana, nel sud, — calda di lacrime e di lutti. Donne, — laggiù, nei neri scialli — parlano a mezza voce della morte, — sugli usci delle case ». — Da: *Giorno dopo giorni*, Mondadori).

C. M.

HANS RUESCH, *Il numero uno*. Milano, Garzanti.

Nel *Paese dalle ombre lunghe*, Ruesch aveva ritratto con una certa felice immediatezza la vita degli Eschimesi, qui fotografa con crudele sincerità quella dei campioni del volante: i segreti, i trucchi, gli eroismi e le viltà delle corse automobilistiche. L'informazione di prima mano (Ruesch è stato un campione) fa del romanzo, a volte, un raro documento; e documenti di notevole valore sono anche le riflessioni che R. presta al protagonista, e l'interpretazione che egli dà di spietatezza, diciamo, nietzschiana dei suoi eroi. Diventare il « numero uno », troppo spesso significa restare « soli », perchè si è fatto o si è contribuito a fare il vuoto intorno a noi.

Ma quando dal documento passa all'invenzione, Ruesch manifesta un singolare cattivo gusto, aggravato dal dilettantismo frettoloso di considerazioni parasociali e parafilosofiche.

E. V.

NICOLA PORZIA, *La conchiglia di Venere*. Roma, Ed. Corso.

Sette bellissimi racconti. Sono narrazioni in margini a fatti storici: la realtà continuata con un garbo molto raro.

I più belli di questi racconti ci sembrano: *Un bel quarto de aquila arosta, Dal barbiere di Pézenas, La conchiglia di Venere*: un episodio della nostra guerra del Risorgimento (con un finale di alta poesia); un frammento della giovinezza dell'« attor comico Giovanni Battista Poquelin detto Molière »; un gustoso incidente capitato a Giovanni Giraud: anche qui il finale umanissimo ha una conclusione molto poetica.

In tempi di prose convulse, di argomenti osceni, di stupide ricopiature di schemi narrativi stranieri, come è bello, come consolante riposarci in queste pagine di Nicola Porzia: scrittore valente e onesto.

(Ora che usano film a « episodi», che film interessante si potrebbe cavare da questa *conchiglia di Venere*: così ricca di movimenti, di situazioni molto umane...).

C. M.

MARIO PREVEDELLO, *E sia breve la notte*. Modena, Guanda.

E' cosa molto malinconica leggere i numerosissimi libri di poesia che, quasi quotidianamente, vengono ora stampati... E' quindi con gioia che si salutano i rari libri di vera poesia. Come questo di Mario Prevedello. *In questi giorni*: « In questi giorni così piani e bianchi — non più fronda di ramo — incorona i lampi delle giovani chiome: — nè più — dentro a selve il pastore — tacito migra con le stanche pecore — tra bagliori di aste — su nude spalle ».

LECTOR

◆ *Valery Larbaud (che così intelligentemente conosce le nostre lettere) ha così giudicato l'Infinito: « Un à un défilent ces quinze vers que chaque Italien sait par coeur, et on voit peu à peu s'approfondir la réalité immédiate, et les cloisons de l'apparence tomber l'une après l'autre devant le vol de l'esprit porté sur les ailes du rythme, et le temps et l'espace s'abolit. Elle s'écoule comme un fleuve rapide et que le néant saisit à mesure, cette nature qui procede — Per sì lungo cammino — che sembra star... [La Ginestra] et les périodes géologiques, et la mort des mondes, se dissipent devant la pensée planante, comme les monts devant la face du Seigneur. Jusqu'à ce que cette pensée s'abime à son tour dans le silence intemporel de l'éternité ».*

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI
SOCIETA GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 43 - ROMA, 24 OTTOBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 688.541-2-3-4-5

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

Per un rinnovamento della critica

I.

Volta ormai chiaramente al suo definitivo tramonto la dittatura estetica (e non soltanto estetica) dell'idealismo storicistico; non ancora definitivamente affermatosi in tale dominio quell'esistenzialismo che, in nome del « singolo » e del « concreto » contro la medesima dittatura ha fortemente reagito, l'istanza di un rinnovamento profondo della critica, si fa sempre più urgentemente e vivamente sentire. Prima tuttavia di avanzare sull'argomento una meditata proposta in accordo con quei nuovi principi estetici di profonda e luminosa trascendenza cristiano-cattolica ai quali si va ispirando la mia opera *Delle cose supreme*, una chiara e documentata presa di posizione di fronte alla critica idealistico-storicistica ed altra analoga, seppure assai più rapida, di fronte alla critica storico-positivistica che l'ha preceduta, mi pare indispensabile. Presa di posizione che, pur riguardando principalmente l'estetica, mira anche a fissarne e ad illustrarne le premesse spirituali-filosofiche che ne costituiscono il fondamento, ed i riflessi etici che necessariamente ne derivano.

Le posizioni della critica positivistica di fronte all'opera d'arte sono semplici e ben note: ricostruzione storica, rigorosamente oggettiva del suo sorgere e svolgersi esterno; proiezione dell'uomo-artista e della sua opera nell'ambiente storico-naturalistico come determinante supremo; ricostruzione dei testi attraverso la ricerca, la comparazione, l'indagine storico-linguistica e storico-filologica delle fonti manoscritte e a stampa, guidate da criteri rigorosamente razionali. A questo punto, la critica positivistica si arresta: la valutazione estetica non l'interessa. L'opera d'arte gli appare non come « creazione » o « trasfigurazione » che dir si voglia; bensì come semplice « fatto » da accertare. Il che è veramente un poco troppo poco e di nota sconcertante superficialità.

Spiritualmente e filosoficamente agnostica, la critica positivistica registra fedelmente, quando occorra le varie opposte posizioni senza parteciparle nè avversarle, a semplice titolo di documentazione storica. Altrettanto agnostica, almeno teoricamente, appare la sua etica. In realtà però essa possiede un fondo, anche se forse non sempre avvertito, di sano equilibrio e di amore sincero per la verità, che la induce a rifuggire, così da ogni torbida compiacenza, come da ogni meno che coscienzioso accertamento. In sostanza la critica positivistica si contenta di offrire altrui un materiale meglio vagliato possibile; anche se spesso non s'avveda di sottoporre a troppo angusta misura razionale quel che appartiene all'attività fantastica, e di dimenticare l'« anima » per troppo attentamente badare al « corpo » della storia. Comunque, è proprio la sua umiltà, sostenuta da retta coscienza, che la rende degna di molto rispetto.

Con l'estetica idealistico-storicistica respiriamo senza dubbio più ampio e scendiamo più nel profondo. Soprattutto le va riconosciuto il merito di avere fortemente richiamato l'attenzione su quei valori formali che, pur costituendo il nucleo vivo e vero dell'arte (non certo ancora, peraltro, sufficiente alla grande arte) erano stati del tutto trascurati dal positivismo. Questo doverosamente riconosciuto, le insormontabili riserve che necessariamente suscita l'immanentismo dialettico hegeliano in qualsiasi dominio si affermi, e le particolari contraddizioni interne e l'ostentata trascuratezza di tutto il pensiero cristiano-cattolico di cui soffre l'idealismo storicistico, hanno fatto sì che i benefici effetti di quel maggiore respiro e di quella valorizzazione formale, siano andati purtroppo presso che interamente perduti.

Proprio nel dominio estetico, per limitarmi a pochi fondamentali rilievi, la fantasia al tempo stesso prerazionale e integralmente razionale, se da una parte è dialetticamente ineccepibile, dall'altra, portando con sè quella « equivocità », onde tutto è, insieme e per se stesso, bello e brutto, buono e cattivo, ragione e torto, divino e satanico svalorizza *a priori* ogni e qualsiasi giudizio critico dovunque intenda farsi valere.

Ancora. L'accento posto, nell'esercizio della critica, esclusivamente sui valori formali, non poteva a meno di portare al doppio risultato: di svuotare, da una parte, l'opera d'arte di tutta quell'esperienza umana che ne costituisce l'indispensabile nutrimento e sostegno riducendola ad acqua di fiume che scorre senza sostegno dell'alveo (così come l'idealistico « divenire » senza il sostegno dell'« essere »); cioè ad una vuota astrazione. E di favorire, d'altra parte, tutta una poesia « pura », cioè in sostanza di semplice abilità tecnica e di puro « gioco », che, nel migliore dei casi, si riduce ad un minuto lavoro di oreficeria o d'intarsio: e, nel peggiore, a *flatus vocis* o a pura insipidità.

Infine. Il dispregio dell'allegoria (idea fissa del De Sanctis, al quale perfino il luminoso *M* del Paradiso dantesco che mirabilmente « s'ingiglia », apparve un « mostruoso accozzamento meccanico »), in un'estetica che pone a proprio principio l'attività fantastica produttrice d'immagini (cioè di analogie e metafore) entro le quali i concetti si fondono, non si può altrimenti considerare che come una flagrante contraddizione. Contraddizione tanto più dannosa, in quanto toglie al critico la possibilità di riconoscere la bellezza in quelle allegorie grandiose, o comunque sempre altamente suggestive, di cui è ricca la *Divina Commedia*; e offrirono esempi mirabili un Andrea da Firenze e un Ambrogio Lorenzetti e non poco si compiacquero, per non dire d'altri, un Botticelli, un Giorgione e un Leonardo.

Al quale proposito vanno purtroppo rilevate, in genere, la scarsissima sensibilità e la non meno scarsa conoscenza dei critici idealisti di poesia, di fronte alle arti figurative e plastiche e soprattutto di fronte alla musica. Proprio, cioè, a quell'arte che, fondata più d'ogni altra sul valore teologico-metafisico del « numero » platonico-agostiniano, e sulla plurimillenaria « proporzione » più o meno consapevolmente sentita da tutti i popoli della terra, offre, a mio parere, la sola e vera via di penetrare nell'essenza di tutte le arti, poesia naturalmente compresa.

Quanto alle considerazioni del De Sanctis intorno al « brutto » che sarebbe dominio del « vero artista » e « spesso più interessante e più poetico del bello », in quanto « se stesso e suo contrario » insieme, mentre il bello « è soltanto se stesso », c'è se non m'inganno, da rilevare: in primo luogo, la contraddizione, anche qui flagrante, di fronte al principio idealistico, da lui seguito, che pone in ogni realtà, e quindi anche nel « bello », il « se stesso » e il « proprio contrario ». In secondo luogo: la proclamata superiorità dell'« antitesi » sull'« unità », costituisce alla sua volta altrettanto flagrante contraddizione, contro quell'unità-antitesi dello spirito che è fulcro di tutta la dottrina immanentistico-idealistica. (Qui invero ha visto meglio il Croce, nell'affermare che « il bello ci presenta "unicità" di bellezza e il brutto "molteplicità" »; se non che la sua, è naturalmente unicità immanente dello spirito, mentre la nostra è unicità trascendente di Dio). In terzo luogo: che il « brutto » non è affatto una realtà e tanto meno una realtà ricca; ma è, come il male, un impoverimento di realtà o, per agostinianamente dire, un allontanamento (*aversio*) da quella plenitudine di « Essere-Realtà » che è Dio. In quarto luogo: che il tentativo di inquadrare teoreticamente quell'« orrido romantico » che trova la sua ragion d'essere soltanto nel dominio naturalistico-psicologico, risulta fallito come necessariamente doveva. Tutto questo naturalmente non ha per nulla tolto che l'errore facesse lungo e fortunato cammino; onde ancora oggi il rifiuto della bellezza costituisce volentieri titolo di elogio agli occhi del critico d'arte. (L. Venturi su Rouault).

Se non che, a misurare le conseguenze cui possono portare le premesse idealistico-storicistiche, bastino, tra i molti, i due seguenti semplici richiami: Nel dominio teoretico: la sostanziale identificazione tra « genio » e « gusto ». Onde, non soltanto qualsiasi collezionista o antiquario o amatore di gusto, ma anche non poche signore o sartine indiscutibilmente anche loro, almeno nel vestire, di ottimo gusto, si troverebbero d'un balzo sollevate alle vette del « genio ». Nel dominio del giudizio critico: la ben nota sovravalutazione delle poesie di un Parzanese o di un Gaeta (nelle quali invero sarebbe ben difficile trovare un qualsiasi valore formale) confrontate con le severe riserve opposte a quel Paradiso dantesco, il quale, anche per i suoi altissimi valori formali, indubbiamente supera le altre stesse due Cantiche.

GUIDO MANACORDA

SOMMARIO

Letteratura

Scienza

Arte

Teatro-Musica

Cinema-Radio

VETRINETTA

Il centenario di un grande scienziato

BATTISTA GRASSI

Non si può lasciar cadere la data del 1° centenario della nascita di Battista Grassi senza ricordarne la gloriosa opera.

Battista Grassi fu un grande biologo e un grande benefattore dell'umanità: fu un eroe nel senso più bello della parola, perchè combattè impavido, tutta la vita, contro tanti mali che affliggono gli uomini e non esitò a provare su se stesso pericolosi germi per giungere al trionfo della verità.

Nacque a Rovellasca in provincia di Como, il 27 marzo 1854, e morì a Roma il 4 maggio 1925: è seppellito nel cimitero di Fiumicino, per sua volontà, a pochi passi dalle tombe degli eroici bonificatori romagnoli che caddero nel generoso tentativo di redimere, dalla malaria, la campagna romana: Grassi intendeva così dimostrare come sentisse la fratellanza con gli umili operai, nella lotta contro la malaria.

Molti ricordano ancora il vecchio professore dell'Università di Roma, e vecchio nell'aspetto ancora che non fossero i suoi anni: trasandato nel vestire, bizzarro nel comportamento esteriore, continuamente distratto, solo e sempre dominato dall'ansia della ricerca.

Molti ricordano, tra gli antichi studenti, la sua pretesa ecessiva severità, che del resto, negli ultimi anni si era assai attenuata: ma tutti ricordano, con calda ammirazione, le sue dottissime e fervide lezioni.

Questo grande scienziato, così dominato dalla ricerca sperimentale non disertava mai una lezione, tanto scrupoloso era l'impegno che egli metteva nell'adempimento del suo dovere di professore: egli non considerava, ed è opportuno ricordarlo, tempo perduto quello speso nella preparazione delle lezioni: ed è questo uno dei fattori che più concorse a completare quella profonda preparazione che rifulse in tante ricerche. Contro tanti che pensano ad una sorta di antagonismo tra il ricercatore ed il professore, Grassi era convinto che il distacco tra le due attività fosse nocivo al tirocinio e alla formazione dello scienziato: lo dimostrò con la sua opera, e il suo grande allievo, Filippo Silvestri, era perfettamente della stessa opinione. Non è qui ora il caso di insistere su questo punto, che forse riflette il dissenso, non facilmente conciliabile tra la specializzazione della scienza e la visione complessiva di essa.

Come molti grandi uomini, Grassi fu, anche lui, oggetto della deformazione, talvolta benevola, talvolta maligna della sua vera figura umana. Che serve ricordare le pantofole sdrucite, la barba incolta e tanti fattarelli reali o immaginari, della sua vita di tutti i giorni? Forse le grandi scoperte di Grassi, più che al suo genio, sono legate ai piccoli episodi umani?

Ben altro spiega, nell'opera sua, il mirabile concorso dello spirito umano e di quello scientifico, per la risoluzione di tanti problemi: la sua fu una vita strenua, senza deviazioni, senza soste, senza preoccupazioni di urtare opinioni radicate e interessi o ambizioni di uomini potenti.

Dalla prima giovinezza, Grassi aveva sentito vivo trasporto per la ricerca biologica riguardante malattie parassitarie: aveva resistito alle esortazioni del grande medico Dubini di non dedicarsi alla medicina, tante erano, allora, le delusioni che questa dava. Fortunatamente Grassi non si lasciò disanimare e pochi anni dopo, mentre era ancora studente di medicina a Pavia, partendo da ricerche comparative sull'Anchilostoma del gatto, risolse il problema diagnostico dell'Anchilostoma dell'uomo, con la scoperta delle uova del parassita: ancora nel periodo pavese scoprì il ciclo diretto dell'Ascaris lumbricoides e portò a termine fondamentali lavori di protozoologia parassitaria.

Dopo un soggiorno nell'Istituto di Kleinenberg a Messina, il cui frutto fu la monografia sui Chetognati, si recò nel gennaio del 1883 in Germania alla scuola del celebre morfologo Gegenbaur. Molti hanno pensato che la mentalità di Grassi fosse un prodotto dell'educazione scientifica tedesca; ma non v'è nulla di più palesemente erroneo. Per tutta la sua vita Grassi sviluppò quell'indirizzo di ricerche iniziate a Pavia dalla prima giovinezza, affermando così sempre più la propria personalità: e lo dimostrò quando, nominato nel novembre 1883 professore a Catania, continuò in quelle ricerche nelle quali la parassitologia si fonde, nell'indirizzo comparativo, con la biologia: l'indirizzo della scuola germanica dominò per breve periodo, soprattutto nelle ricerche sui progenitori dei Miriapodi, quando, anche lui, sperava « di ottenere dalla embriologia dati genealogici positivi, quasi come quelli che possono fornire gli uffici di stato civile » aggiungendo « anche io gli credetti e sciupai così i più begli anni della mia vita battendo la testa contro le rocce! ».

Ma Grassi era e rimase sempre, quel biologo che si appaga solo del risultato concreto, e mira alla scoperta che può chiarire una questione prima insoluta. Era questo il campo di studi che lo attraeva, perchè meglio in esso poteva impiegare le sue qualità più elevate: l'intuito.

E si valse di questa qualità per ricostruire, in gran parte sperimentalmente, i cicli biologici, sia di forme a vita parassitaria, sia di forme libere come nelle ricerche sui Murenoidi.

Certo, Grassi fu un grande parassitologo, ma sarebbe grave errore giudicarlo prescindendo dal biologo generale e comparato e dallo zoologo: egli potè giungere a tante mirabili scoperte proprio perchè in lui si fusero tante qualità, tutte unificate dal suo genio.

Le sue ricerche di faunistica comparata e il suo metodo di limitazione delle forme sospette lo condussero alle grandi scoperte sui Nematodi, sui Cestodi e sulla malaria.

Ed ecco come, riassumendo le scoperte sulla malaria, egli stesso, nel 1911, in lucida sintesi, ci parla del suo metodo di indagine:

« Ricondotto da Bignami e da Koch alla ipotesi che la malaria fosse trasmessa da animali succhiatori di sangue (ipotesi che egli aveva parecchi anni prima abbandonato in seguito ad esperienze negative fatte col *Culex pipiens*), applicando il metodo delle ricerche faunistiche comparative per la limitazione degli ospiti intermedi — da lui proposto e usato con successo per i Cestodi e i Nematodi fino dal 1892, — dichiarò a priori molto sospetto come trasmissore dei parassiti malarici l'*Anopheles claviger*, mentre escluse in modo assoluto qualunque partecipazione del *Culex pipiens*. Dopo di che passò a dare, in collaborazione con Bignami e G. Bastianelli, le prove sperimentali del suo asserto, e venne (in parte con loro e in parte da solo) alla conclusione, dovunque confermata, che la malaria in Europa viene trasmessa esclusivamente dagli anofeli, e precisamente da tutte le specie di questo genere, e che gli anofeli nascono non già infetti, ma si infettano soltanto pungendo l'uomo malarico ».

E aggiungeva nel 1924, nell'ultimo suo discorso in pubblico, a pochi mesi dalla morte: « Io ebbi la fortuna di pensare che se la malaria veniva propagata dalle punture delle zanzare, come asseriva Bignami, dovevano entrare in scena zanzare speciali e le sperimentammo (Grassi, Bignami e Bastianelli), e così risultò che gli

(continua a pag. 4)

GIULIO COTRONEI

PROEMIO
al "Trittico neogreco"

Tre poeti, tre voci, tre accenti.

Come un sole, sull'orizzonte di questo secolo, Costis Palamas *— questo Hugo greco — illumina, trasfigura, riscalda, esalta il rinato spirito dello Ellenismo. Rifranti nel prisma dell'anima, la Storia, la Vita, il Pensiero si accendono e trascolorano di magiche iridescenze. E il Partenone traspare — fatto simbolo immateriale — come di là da una nube che lo sollevi da terra e insieme lo veli.*

Palamàs (1859-1943) ***domina nel suo tempo. Ma la generazione che lo segue sulla ribalta, tra gli anni Venti e i Cinquanta del secolo, si è liberato dall'incantesimo del flauto di Missolungi, e se anche venera il Maestro come nume tutelare, in parte lo ignora, in parte se ne allontana.***

Ed ecco farsi distinte le nuove voci, tre voci. Echeggia nell'aria il dolce pianto elegiaco di Profiras, *guizza l'ambigua luce dell'epigramma di* Kavafis *— fiore nato dal male — che brilla d'oro e di smalti come un pugnale di Micene. Più alta la voce di Angelo* Sikelianòs, *che ha clangori di tube e fremiti di profezia, rianima l'antico Mito, incita i Vivi, risveglia i Morti.*

Da quanto tempo mi sono accinto a rendere italiche le Vostre voci, fratelli Poeti di Grecia?

Forse fu prima, ma ora mi ricordo solo di quando, in un autunno lontano, sulle balze del Renòn, incedevo pensoso pei sentieri del bosco, umidi di pioggia recente, e, andando fra le porpore del tramonto e l'oro giallo delle foglie cadute, rimeditavo un verso o afferravo un ritmo, e mi cimentavo col tuo verso aspro — battuto a martello come gli ori antichi — Angelo, mentre tu, presso alla rupe alta di Delfi, evocavi la Sibilla e la opponevi a Nerone. Proprio allora i nostri due popoli si urtavano in guerra, nolenti e ignari, come due carri che l'auriga cieco abbia spinto a cozzare insieme, mentre andavano per la medesima strada, una strada percorsa da secoli. E allora quel mio fantasticare e sognare con Voi, Poeti di Grecia, mi parve come un riprendere da fratelli il cammino interrotto, il sentiero di sempre, come un camminare insieme verso una meta comune. Mi parve che questo mio lavoro avesse un sapore di offerta. Nacque così Arodafnussa *— il dolce nome a Cipro dell'oleandro — il nome col quale mi piacque di intitolare una mia, tuttora inedita, raccolta di poeti neogreci — oltre duecento liriche, scritte fra l'80 e il 1940. Da questa ghirlanda ho stralciato, se non il più, forse il meglio, le violette di Porfiras, le orchidee di Kavafis, e i gladioli accesi di Sikelianòs.*

E sia, questo poetico omaggio alla Poesia neogreca ottimo auspicio alle attività e alle fortune del rinato Istituto Italiano di Cultura in Atene del quale esso inaugura le pubblicazioni. Come un ponte aereo, il Logos immortale colma gli abissi della distanza e della separazione, ricongiunge i lontani e i dispersi. E i fratelli, alla voce, si riconoscono, e si abbracciano ancora una volta Ἀγαθῇ τύχῃ.

BRUNO LAVAGNINI

Da un volume, di imminente pubblicazione (tra le Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura in Atene) col quale vengono presentati al pubblico italiano tre poeti neogreci (Porfiras, Cavafis, Sikelianòs), in versione poetica affiancata al testo originale.

GIUSEPPE PREZZOLINI
con l'America e Machiavelli

« New York, Boston, eccetera, son troppo note: se ne sa più che di Milano o Bologna ». Chi dice, anzi, disse queste cose? Giosuè Carducci nientemeno nel 1869 in una lettera al suo editore Barbera a proposito di un autore che egli stava raccomandando. Che direbbe ora il Carducci? Di America e americani siamo arcipieni (s'intende nel campo della produzione letteraria artistica cinematografica). Sappiamo tutto quello che succede a qualunque ora nei più remoti angoli delle strade, poniamo, di Chicago, o in una fattoria del Wisconsin come un secolo fa i lettori italiani conoscevano i pettegolezzi che si svolgevano negli sgabuzzini dei vari Pipelet nella Chaussée d'Antin della vecchia Parigi o gli scandali aristocratici del Faubourg Saint Germain.

Ma queste note relative all'inflazione di tanti volumi che pretendono di scoprire, dopo Colombo e Vespucci, l'America, non toccano l'opera di Giuseppe Prezzolini « America con gli stivali » (Vallecchi, pp. 695 con molte illustrazioni interessanti e di prima mano). Prezzolini, diciamo intanto, in questi ultimi anni è diventato di una fecondità sorprendente, con la pubblicazione di densi e grossi volumi, con le corrispondenze quasi quotidiane a grandi giornali: ad applicare per lui il detto *motus in fine velocior* non sarebbe di buon gusto. Sono l'esperienze accumulate durante una lunga e movimentata esistenza di osservatore e viaggiatore, la caustica originale formazione del suo ingegno, le improvvise illuminazioni su tutto quello che vede e di cui viene in possesso: queste le doti che rendono la sua scrittura, oltre che utile, grandemente piacevole. Prezzolini è un autore *che si legge*, si rilegge, anche se non sempre ci si senta d'accordo con lui nella valutazione di fatti uomini cose di questo tormentato e ancora oscuro dopoguerra.

Prezzolini ci aveva presentato già un'*America in pantofole* e ora ci mette davanti un'*America con gli stivali*: paese di vecchi che va ringiovanendo e, sotto l'assillo di una minaccia che gli statunitensi credono mortale, si va ringagliardendo, riarmandosi, industrializzandosi sempre di più con la mente rivolta ,anche nelle più futili contingenze della vita, a parare questa minaccia. (Secondo Prezzolini l'America del nord è anticomunista perchè è antirussa, non antirussa perchè anticomunista).

Passano in questo rapporto le figure più note e popolari ormai di quel mondo transoceanico: Eisenhower, Truman, Mac Arthur, Dulles, Bob Taft, McCarthy, Gruenther e l'ambasciatrice Clara Boothe Luce. L'Italia, gl'italiani, i siciliani d'America, il costume e il problema degli emigrati e dell'emigrazione danno luogo a pungenti osservazioni, come pure le feste, le abitudini degli americani, le comodità sorprendenti della vita domestica (seppure esista là una vita domestica), il meccanismo di essa, la scomparsa delle donne di servizio, i malviventi di New York, mafiosi e gangsters (e qui Prezzolini sembra troppo benevolo per i suoi connazionali): gli scrittori americani di ieri e di oggi il cui nome è diventato ormai anche da noi familiare, pure nella media cultura: Dreiser, Melville, Hemingway, Ezra Pound (trattato con un entusiasmo eccessivo), Eliot, Faulkner, Langston Hughes e altri fra cui Flaherthy giustamente definito il poeta del cinema: sono tutte argomento di rapidi saggi alla brava ma che s'imprimono e invogliano ad avere conoscenza il più possibilmente diretta delle opere citate.

In conclusione Prezzolini ci viene a dire: nonostante tutta la politica sbagliata di questi ultimi cinque o sei anni l'America del nord ha trovato la maestra che le ci voleva: la Russia; questa l'ha svegliata e gli Stati Uniti si son levate le pantofole pacifiste e si son messi se non tutti e due almeno uno stivale guerresco. « Per fortuna l'America impara: imparò a Pearl Harbour, imparerà questa volta ». (Qui si potrebbe osservare che fu il disprezzato Roosevelt ad aprire gli occhi ai suoi concittadini. E se non c'era Roosevelt, Hitler sarebbe stato il padrone del mondo e Prezzolini non avrebbe scritto nè questo volume nè i precedenti nè i futuri). Prezzolini aggiunge anche: « in letteratura gli sbagli non contano. Un verso che non torna, un'immagine falsa, una ripetizione inutile, una fiacchezza di stile non ammazzano nessuno. Ma in politica gli errori ammazzano i popoli. Quanto ci vorrà perchè gli americani leggano un po' di Machiavelli, mattina, dopopranzo e a cena? Ce ne vuole per loro, a dosi formidabili ».

☆

Questa citazione di Machiavelli ci introduce a dire qualche cosa dell'altro volume recentemente uscito « Machiavelli anticristo » (Gherardo Casini editore). Per l'appunto, insieme con questo, è apparso anche il Machiavelli del Ridolfi « Vita di Niccolò Machiavelli » (Belardetti editore. Sebbene non sia da farsi paragone fra i due (il Ridolfi fa una biografia, il Prezzolini oltre che biografia tenta anche un'interpretazione del Machiavellismo) pure, chi ben guardi vede che nel Ridolfi ci sono anche le opere machiavelliane via via brevemente e acutamente accennate. Il Prezzolini aveva già scritto una vita del segretario fiorentino che ebbe molto successo e tradotta in più lingue. Il volume odierno è un ampliamento e un aggiornamento. Ne è venuta fuori come una succosa enciclopedia machiavelliana che è certo di molta utilità anche per le precise numerose citazioni bibliografiche, critiche, storiche. Tutto il materiale è distinto in parti bene ordinate: le dottrine, lo stile e la lingua, i precursori (son trovate tracce di machiavellismo in Platone fino all'Alberti e al Magnifico Lorenzo), le opere (troppo sbrigativo è l'accenno alla *Clizia*), la vita, gli amici e contemporanei, la fortuna e sfortuna del machiavellismo nella sua polemica contingente ed eterna, vista nei vari popoli e nelle varie età. Il Prezzolini soprattutto si basa, trattando dell'aspro e grande Niccolò, sull'autore del *Principe* ma c'è anche un altro Machiavelli, quello delle Istorie, dei Discorsi, della Vita di Castruccio, un'altro Machiavelli che è forse una rettifica voluta dallo stesso autore sulla sua pessimistica visione del mondo. Il Machiavelli per il Prezzolini è un nostro contemporaneo, il teorico infallibile delle forze dello Stato e della dialettica storica concepita come contrasto di forza tra Stati. Lo spazio non consente di diffondersi in questo difficile e complicato problema: ma i lettori ne saranno illuminati a pieno leggendo l'originale esposizione del Prezzolini. (Mi permetto rimandare a un mio scritto di diversa tesi pubblicato in *Synthèses*, revue mensuelle internationale, di Bruxelles, 1947, n. 3, « Machiavel et Machiavélisme ».

Sono notevoli le osservazioni singole, originali, specialmente quelle sulla lingua e lo stile. Nota il Prezzolini che i francesismi usati dal Machiavelli si trovano sempre negli scritti sulla Francia o in lettere provenienti dalla Francia. Non sono usati per verismo nè per far mostra di sapere il francese ma perchè evidentemente gli risuonavano all'orecchio. E quando è tornato in Italia riprende a usare le parole italiane anche se parla di Francia. Cosa occasionale, senza intenzione estetica o tecnica. Semplicemente perchè il vocabolo latino era il primo che si presentava, e probabilmente, se Machiavelli avesse riguardato le bozze con le nostre osservazioni in mente — dice il Prezzolini, li avrebbe sostituiti. Tutto questo capitolo è da aggiungersi utilmente a quanto è stato detto intorno allo stile del Machiavelli, sul quale è recente l'acutissimo studio di Fredi Chiappelli.

La franchezza caustica prezzoliniana spunta qua e là anche quando meno ci si aspetta: a proposito di quella mezza critica che il Varchi fece a Machiavelli scrittore « piuttosto senza lettere che letterato » dice che è tipica di quel periodo in cui gli ornamenti letterari servirono da lubrificante per far passare l'assenza di pensiero e l'ossequio verso i dominatori. « In Italia la debolezza di pensiero, la vigliaccheria e la servilità son state sempre alleate del bello scrivere ».

Qualche altra rapida osservazione: a me, fervido ammiratore del Guerrazzi, ha fatto senso la definizione che ne dà Prezzolini: « quel gran trombone », ma, pensando che a giustificazione di codesta affermazione porta l'inizio dell'*Assedio di Firenze* dove Niccolò moribondo parla per tre intere fittissime pagine (« come i tenori dell'opera italiana che muoiono cantando ») non gli si potrebbe dar torto.

Quando Prezzolini parla del Manzoni e dei suoi acutissimi giudizi sul Machiavelli era da citare la famosa frase di Don Ferrante divenuta celebre anche nella media cultura: « mariolo sì ma profondo », mentre del Botero diceva: « galantomo sì ma acuto » (stupende contrapposizioni di insuperabile ironia).

Ma, pescando qua e là, si trovano cose che vanno contro le comuni e rettoriche aspettazioni e fanno piacere ad essere rilevate: « oso dire che, letterariamente, il capitolo finale del *Principe* ha l'aria di una appiccicatura, una specie di esca per chiappare il pesciolino e, pensando a quale pesciolino si rivolgeva, un piccolo pesciolino in un'epoca di pescicani, un pesciolino senza denti, senza pinne e senza coraggio, anche un'appiccicatura è un po' ridicola. L'appendice non caletta col resto ». Coraggiosa affermazione ma si potrebbe andare anche più in là: tutto il *Principe*, nonostante il suo rigore di ragionamento geometrico, è un'opera letteraria, una grande fantasia utopica, una specie di poema con un mostruoso protagonista.

Fra i tanti contrastanti, paradossali, giusti e ingiusti giudizi su Machiavelli uno, riportato da Prezzolini, è veramente notevole e giustamente l'autore di questo volume nel citarlo dice: « qui l'Eliot ha toccato fuoco ». Il giudizio è questo: « Machiavelli non era un fanatico. Si contentò di dire la verità rispetto agli uomini. Il mondo dei motivi umani che dipinge è vero, fin dove l'umanità non ha il sussidio della grazia divina. La sua fede è perciò tollerabile soltanto per quelli che negli ultimi tre secoli hanno tentato di sostituire le fedi religiose con la fede nell'umanità, il credo di Machiavelli è insopportabile ».

ETTORE ALLODOLI

Una collana per il nostro tempo

" ALL'ETERNO DAL TEMPO "

Quanti seguono con attenta indagine la spiritualità del nostro tempo hanno più volte posto in rilievo l'inconscia « sete di eterno » che pur è viva alla base dell'agitata quotidianità degli uomini d'oggi. Se è vero che l'umanità del tempo presente si immerge senza soste nel dinamico meccanismo di una vita che è ad un tempo mutilazione e condanna, se è vero che mai come oggi essa è apparsa smarrita in un drammatico autoannientamento, è altresì vero che molteplici fenomeni — dalle conversioni sempre più numerose a certe manifestazioni di massa che hanno pur una loro importanza dimostrativa — stanno a documentare come il richiamo dello spirito non sia del tutto morto, e come al fondo di questo rifiuto dell'uomo moderno al pensare all'al di là, ci sia — ancor integro e vivo — un agganciamento al soprannaturale sovente inconscio, ma che un tocco od una folgorazione improvvisi possono richiamare alla luce. Nulla, dunque, di quanto si offre all'umanità per aprirla a questo slancio dal tempo all'eterno — in cui sta la sua salvezza — è perduto: chè anzi è proprio di questi strumenti ch'essa ha impellente bisogno per non venir meno in un aspro cammino di cui, dopo averli persi, stentatamente brancola gli inizi.

Questi pensieri ci ritornavano alla mente scorrendo dapprima, e poi meditandoli pagina per pagina, i primi cinque volumetti della nuova collana che la benemerita Società Editrice Internazionale ha in questi giorni offerto in pregevole edizione ai suoi fedeli lettori ed amici. « All'eterno dal tempo » è qualcosa di più di un programma: è una linea d'azione che dovrebbe incarnarsi nella realtà della vita d'ogni giorno per darle il colpo d'ala che l'innalzi alla sua essenza: l'impegno di « riportare le relazioni tra l'uomo e Dio alla meditazione di coloro che le hanno dimenticate o che non vi hanno mai pensato ». Informare di questo spirito una intera collana editoriale è un nobile proposito, al quale non v'è che da augurare ampio, meritato successo.

« Una sola cosa è necessaria in tutti i casi prima di ogni pasto », scrive Igino Giordani in quella splendida raccolta di meditazioni, facente parte della nuova iniziativa della S.E.I., che è « Parole di vita »: « ed è di dare pane all'anima ». E pane all'anima sono, veramente, le sue pagine, e quelle degli autori che, con lui, hanno collaborato ai primi passi dell'iniziativa: Adolfo L'Arco, Gino Tibalducci, Luisa Santandrea. Nomi cari a quanti seguono con attenzione l'odierna letteratura religiosa italiana, e di sicuro affidamento per gli impegni futuri.

Adolfo L'Arco ha steso un magnifico volume: « Itinerario alla gioia »: « necessario come pochi altri, indispensabile all'uomo del nostro tempo che, invano, cerca la gioia nei passatempi e nei divertimenti ». Vorremmo dire che con questo argomento egli è giunto fino al cuore stesso dell'ideale cristiano, offrendone a quanti ne hanno sete l'intima bellezza, il grande segreto. « Una cosa soprattutto trovano i convertiti nella Chiesa di Roma »: — leggevamo pochi giorni fa — « gioia, gioia, gioia! ». Ed è in questa vera gioia conquistata ch'essi sentono la bellezza del nuovo cammino. La religione non è costrizione nè mortificazione, ma piena realizzazione della propria personalità: felicità totale. Ed essa apre, del mondo, la « Bellezza segreta »: così come la canta Luisa Santandrea, che nelle pagine di questo fascinoso volumetto ha effuso a piene mani una squisita vena di poesia, dando libero sfogo al canto dell'animo. Le stagioni, la natura, le piccole cose del mondo vi appaiono nel loro inimitabile splendore, meditazione e rivelazione d'una bellezza sconosciuta, su cui ritorna — le bestie, le cose, i sentimenti — Gino Tibalducci col suo « Poesia dell'universo », « un ponte sospeso tra Dio e gli uomini, una mano tesa per sollevare l'umanità alla visione beatifica di quella unica e sola armonia dell'universo da cui il volume ha tratto consistenza e titolo ».

Gli altri due volumi che completano il primo gruppo della nuova collana « All'eterno dal tempo » sono dovuti alla penna agile e profonda di Igino Giordani. Due compagni di vita, veramente: il primo, « Le feste », con una serie di meditazioni sulle solennità liturgiche e profili di santi, il secondo, « Parole di vita », che raccoglie meditazioni sociali sui Vangeli festivi. Due buoni amici da non abbandonare: « mentre da anni noi siamo attori, spettatori e vittime d'una sorta di prova generale dello sfacelo apocalittico: città distrutte, siluri volanti, carestie, fame, la liturgia continua nel suo insegnamento quotidiano e ammonisce gli uomini ad assolvere bene le loro funzioni. Amare il mondo che ci circonda: ecco uno dei più grandi doveri, perchè l'amore è lo spirito di Dio. Lo spirito di Dio che viene in noi ». E Giordani è veramente il buon samaritano che prende per mano questa nostra povera anima e la incoraggia, la sorregge e l'aiuta. Ne abbiamo tutti bisogno. Oggi, al di sopra del mondo che non ha requie, è solo in questa parola — la parola di Dio — che possiamo trovare pace.

GIOVANNI VISENTIN

RECENTI PUBBLICAZIONI
e dispute intorno al Signorelli

Dai regni d'oltretomba, che egli tentò d'investigare in vita col sortilegio dell'intuizione fantastica, il fiero e pur cordiale maestro di Cortona dovrebbe essersi compiaciuto del risveglio d'interessi critici intorno all'opera sua verificatosi in questi ultimi anni. Momenti principali: la mostra retrospettiva; prima, nella cittadina dov'egli nacque, e quindi a Firenze; la molto animata discussione sopra un duplice ritratto colà esposto, ritenuto falso da Roberto Longhi ed autentico, invece, dal Comitato Esecutivo, con a capo il suo presidente Mario Salmi; infine, a cura di quest'ultimo, una magistrale monografia signorelliana, edita con particolare dignità da uno dei nostri più attrezzati stabilmenti grafici che si dedicano al libro d'arte, e una ragionevole proposta di attribuzione a Luca di certi frammenti d'affresco, raffiguranti la *Madonna col Bambino fra due angeli*, rimessi alla luce, nel 1947, fra le rovine belliche di alcuni caseggiati in piazza Sant'Agostino ad Arezzo.

Sulle colonne di questo settimanale, la mostra è stata, a suo tempo, debitamente illustrata; conviene ora segnalare i pregi della monografia, che si rivolge, oltre che agli esperti in materia, a tutti gli amatori delle belle e durevoli cose d'arte, senza distinzioni (Mario Salmi, *Luca Signorelli*. Istituto Geografico De Agostini, Novara 1953, pagg. 72 in 4°, con 80 tavv. in nero e 12 tavv. a colori). Anzitutto è da lodare l'essenzialità e l'equilibrio che presentano, ben coordinati fra loro, il testo storico-critico e la parte illustrativa. Nessun compiacimento erudito o divagazione liricheggiante nelle serrate pagine del Salmi, e nemmeno eccessi di zelo fotomeccanico o inflazione di particolari da parte di chi selezionò ed eseguì le prove documentarie. Fra le quali le non molte a colori ci sembrano oltremodo preziose. Esse ci consentono, ad esempio, di considerare un aspetto che finora non avevamo scorto nella pittura, soprattutto murale, del cortonese: il carattere di scioltezza quasi estemporaneo, nei tratti di pennello paralleli ed incrociati, e la qualità del cromatismo arsiccio e rusticano, con sbalzi repentini dai toni fondi agli accenti dimessi, prerogative similari a quelle che dimostrano le stesure pittoriche dei ceramisti nel nostro Rinascimento, anche a Cinquecento avanzato.

Il Salmi ci sembra sia riuscito ottimamente nel compito di « sceverare da un lato nell'opera autografa i capolavori dalle minori fatiche; dall'altra il maestro dai collaboratori », dei quali costui si valse fin dal periodo iniziale. E non gli sfuggono, certo, le intemperanze e le disuguaglianze stilistiche del Signorelli perfino in opere di cospicuo rilievo, come la perduta *Educazione di Pan* (già nel Museo di Berlino), dove alla pienezza di visione contemplativa, per cui il « classicismo era uno stato d'animo », non si accoppiava una adeguata armonia di ritmi lineari, o come nella originalissima *Annunciazione* di Volterra che segna il vertice dell'eleganza edonistica in chi aveva così bene assimilato il decorativismo lombardo a base di finti bronzi e marmi policromi, senza scapito della lirica espressione umana nelle figure dei protagonisti, ma dove è messo a repentaglio il complessivo incanto della scena, per via della meschinissima gloria del Padre Eterno con gli angeli, nell'angolo superiore a sinistra.

Particolare e giusto rilievo viene conferito, nel volume, agli affreschi nella sagrestia ottagona della Cura lauretana, e in ispecie ai severi Apostoli abbinati, che richiamano non solo Pier della Francesca, ma il Donatello delle porte bronzee alla sagrestia vecchia di San Lorenzo a Firenze; alla stilisticamente composita *Flagellazione* di Brera; alla pala nel Museo del Duomo di Perugia, a proposito della quale l'autore osserva che certe profonde sonorità tonali, e non soltanto il particolare dei bicchieri coi fiori, derivano dal fiammingo Ugo Van der Goes. E non meno calzanti risultano le pagine dedicate al bellissimo *ritratto di umanista*, a Berlino, con i suoi effetti di rosso squillante e nero antracite negli abiti, alle storie benedettine nel chiostro grande di Monteoliveto Maggiore, fra cui memorabile la scena d'interno villereccio della *Rampogna* ai monaci, ospitati fuor del monastero, con la toscanissima massaia in piedi che mesce il vino, vestita di panni turchino e giallo abbronzato, nonchè, s'intende, il famoso ciclo premichelangiolesco di Orvieto.

E a conclusione della sua coscienziosa e illuminante indagine, il Salmi conferma nel Signorelli la formazione originaria su Pier della Francesca, i rapporti con Melozzo da Forlì, col Perugino e coi fiamminghi, l'assorbimento di tendenze fiorentine, tenendo presente che l'indole di lui era al tempo stesso congeniale con quelle di Antonio del Pollaiolo e di Piero di Cosimo, artisti fra loro ben diversi.

Ma è soprattutto l'esame comparato delle linee di contorno nelle figure di Antonio e di Luca che consente all'autore di definire la portata delle innovazioni stilistiche signorelliane. Tali linee di aperta articolazione, non più rigidamente geometriche, mirano nell'uno e nell'altro maestro ad effetti dinamici o concitati. Mentre, però, la linea del Pollaiolo possiede una propria funzionalità strutturale, nel Signorelli è « limite, ora continuo ed agitato, ora spezzato, col drammatico ausilio di una luce che investe contrastata le figure o che le fa vibrare e ne potenzia l'azione ».

Un utile complemento alla monografia segnalata è il saggio intorno ai frammenti di affreschi in Arezzo, che Mario Salmi ha pubblicato con il titolo « Un nuovo Signorelli? » sulla *Rivista d'Arte* (vol. XXVIII - Annuario 1953, pagg. 57-75). Questa composizione grandiosa comprende una monumentale *Vergine col Bambino benedicente*, entro una nicchia dal fondo turchino, fra i cortinaggi di un padiglione giallo, sollevato da due angeli statici, e con ai lati due Santi, dei quali restano appena scarse tracce. L'insieme ricorda schemi compositivi analoghi di Andrea del Castagno (villa Carducci a Legnaia) e di Pier della Francesca (Madonna del parto a Monterchi). Ma il tipo del robusto Bambino pensoso, dal carnato bronzeo, ci richiama al Signorelli, nel periodo formativo precedente gli affreschi di Loreto (1480 circa). Gli inizi pittorici di Luca sono stati ricostruiti ipoteticamente fino al 1474 e rimangono quindi sei anni almeno d'oscura attività. Il Vasari ricorda che, dopo aver decorato nel 1472 la cappella di S. Barbara in San Lorenzo, ad Arezzo, il Signorelli affrescò, nella cappella del Sacramento in Sant'Agostino, due angeli. Essi furono distrutti, ma il Salmi prospetta l'ipotesi che una replica di essi siano quelli della composizione in discorso, ad una data compresa fra il 1475 e il 1480. Escluso l'intervento di seguaci del Signorelli e principalmente di Bartolomeo della Gatta, le cui prerogative stilistiche non si accordano con quelle manifestate nella *Madonna* recentemente scoperta, il critico propende a ritenere quest'opera, non eccelsa ma di energica fattura, dipinta da Luca nel periodo che va dall'*Annunciazione* di Casa da Monte (Gragnone) agli affreschi di Loreto, quando cioè il suo linguaggio espressivo non era ancora pienamente individuato.

E veniamo, ora, alla *vexata quaestio* del mattone figurato, in possesso del Museo del Duomo di Orvieto. Prima sul *Nuovo Corriere* di Firenze (27 ottobre 1953) e quindi sulla rivista *Paragone* (N. 45), Roberto Longhi infirmava l'autenticità dei ritratti del Signorelli e del camarlingo orvietano Niccolò Franchi, affrescati su quel laterizio, asserendo che essi potevano ritenersi una falsificazione dovuta, nel 1845, a certi due pittori tedeschi, Bothe e Pfannenschmidt, che restaurarono a proprie spese i celebri dipinti signorelliani nella cappella di San Brizio. Tale convinzione si fondava sopra un'asserita mediocrità nella fattura dei ritratti e sulla loro incongruenza stilistica; sul fatto che il mattone viene per la prima volta menzionato per le stampe nel 1866 dal Cavalcaselle nel terzo volume della sua *Storia*, con attribuzione al Signorelli, e su alcune sospette espressioni dell'epigrafe, nel rovescio del dipinto, graffita sull'intonaco fresco e ripassata a pennello, ma capovolta rispetto ai ritratti. Al Longhi suonavano male la qualifica di *quarto*, data a Massimiliano d'Austria *imperante*, e l'appellativo di *italus*, applicato al Signorelli.

A controbattere questa serie di argomentazioni provvedeva subito il Comitato Esecutivo della Mostra con un opuscolo intitolato « L'autoritratto del Signorelli del Museo di Orvieto è un falso? » (Firenze, 1953). Si faceva noto, in queste pagine, che il conte Tommaso Piccolomini Adami, fondatore del Museo dell'Opera del Duomo nel 1857, non si dimostrò mai a conoscenza della presunta falsificazione del 1845, pur dubitando che proprio di mano del Signorelli fosse il duplice ritratto. Inoltre, esistono tre inventari nell'archivio dell'Opera che ricordano il mattone dipinto, alle date 4 marzo 1833, 23 marzo 1825 e gennaio 1648 (il più remoto inventario indica erroneamente « un ritratto di due pittori messi in pietra » ma ciò non significa che si trattasse di un marmoreo rilievo analogo alle teste dei fratelli Pollaiolo a San Pietro in Vincoli). Circa le asserite falle nell'epigrafe, l'opuscolo precisa che l'appellativo di *quarto* a Massimiliano è da riferirsi alla sua qualità di arciduca, non di imperatore (tale egli divenne soltanto nel 1508, mentre la data dell'epigrafe non può essere spinta oltre il 1503) e che la denominazione di *italus* si spiega non con l'origine tedesca dei presunti falsificatori, ma con l'indole apologetica ed

(continua a pag. 4)

ALBERTO NEPPI

“Corte marziale per l'ammutinamento del Caine„

Al *Valle* (ripulito, abbellito e passato in gestione all'ETI), la Compagnia del Nuovo Teatro ha messo in scena, con la regia di Squarzina, una buona riduzione dell'ormai celebre romanzo di Herman Wook.

Squarzina, che aveva già dato concertazioni armoniose e intelligenti di commedie complesse (si ricordi «Detective Story»), non si è accontentato del facile successo garantito dalla struttura giudiziaria del dramma ed ha sottolineato con garbo, ma senza strafare, le molte cose importanti che Wook tenta di dire, o accenna o, semplicemente, crede di poter dire in un affollamento che, spesso, minaccia di sopraffare, confondendole e schiacciandole, le ragioni più facili dell'interesse teatrale.

Nel 1944, a bordo di una nave da guerra degli Stati Uniti, il secondo, Maryk, deponeva il capitano Quegg e prendeva il comando, ritenendo che il suo capo diretto non ne fosse più capace per grave turbamento psichico. Gli artt. 184-185-186 del Regolamento della Marina da Guerra degli Stati Uniti prevedono un'eventualità siffatta, ma, naturalmente, l'iniziativa dell'ufficiale che rimuova un superiore, comporta responsabilità gravissime, che possono condurre, come in questo caso, ad un processo per ammutinamento. La situazione di Maryk è aggravata dal fatto che la sua personale avventura finisce col simboleggiare e quintessenziare l'urto tra il personale della riserva e quello effettivo, tanto che tutti gli avvocati militari della Marina preferiscono rifiutare la difesa, che viene assunta a malincuore da Greenwald, un tenente pilota ebreo, già brillante avvocato nella vita civile. Questi, fin da principio, sa come dovrà impostare la sua condotta per trarre Maryk dalla pericolosa avventura, ma mostra un'esitazione che non è timore per la causa nè paura degli *effettivi*: è una vaga ripugnanza, che non può esser sùbito chiarita, perchè costituisce la sorpresa finale di tutta la costruzione. Probabilmente, un vero poeta avrebbe fatto di questa ripugnanza, delle sue origini, dei suoi sviluppi e dei suoi scontri con gli altri sentimenti del dramma, l'obiettivo principale della rappresentazione. Wook, che pure ha dipanato con eccezionale abilità la matassa cronachistica trasferendo in scene teatralmente efficacissime tutto ciò che aveva appreso dagli atti ufficiali, con la sua più vera e audace invenzione (se pure fu sua) — la figura morale di Greenwald — non ha pareggiato l'evidenza dei fatti che camminavano da soli; li ha, se mai, disturbati con la giustapposizione di significati tendenti a spostare il centro dell'interesse. Il pubblico è principalmente preso dalla contesa processuale Maryk-Quegg: chi vincerà, dei due? Eppure, è assai facile indovinare. Wook gioca in questo a carte scoperte: lo spettatore, che vuol essere più intelligente del Pubblico Ministero e della Corte, capisce subito tutto: Quegg è realmente pazzo e Maryk sarà assolto. Le cose, infatti, attraverso abili invenzioni, trovate, furberiole ed anche aperture su spiragli donde entrano a fiotti riflessioni, osservazioni, definizioni di buonissima lega, vanno proprio così. Nella scena culminante del processo (che tecnicamente non è la migliore), la pazzia di Quegg prende forma e consistenza: egli si palesa uno straccio d'uomo, la tremebonda immagine del capitano deposto nel mezzo di un tifone, e le ragioni di Maryk non hanno più bisogno di difesa. Lo stesso accusatore rinunzia all'arringa, ma non senza aver stimmatizzato i metodi dell'avvocato Greenwald, che pure è suo amico, da lui medesimo quasi forzato ad assumere la difesa di Marik. Sapremo più tardi che, conosciute le ragioni di quella condotta, stringerà la mano a Greenwald restituendogli ammirazione e rispetto.

Qui, crediamo, ha sbagliato, per difetto, Wook. Al pubblico, che presumeva di aver capito così bene e parteggiava per Maryk, Wook, invece di gettare in faccia la verità come una sassata, dà una lezioncina sentimentale, una raccomandazione di cautela, riservando il suo sdegno per un personaggio secondario, arbitrariamente tenuto in ombra fino a quel punto, e contro la logica processuale. In verità, durante il processo, il pubblico parteggia per gli antimilitaristi, per i complementi, per Greenwald che ridicolizza gli psichiatri: tutta gente che non ha minore nè maggiore ragione degli avversari e dei contraddittori, perchè gode o soffre di un'evidenza bugiarda, ben distante dalla verità riposta.

Il *diabolus ex machina* è Thomas Keefer, tenente di vascello e scrittore, che ha un profondo disprezzo per la marina e per i militari, ha immaginazione, cultura, gode di un certo prestigio presso i commilitoni, e se ne vale per disgregare la loro fede nei capi, per esasperare il loro senso critico, per insinuare quelle nozioni che, elaborate da coscienze morali più che da intelligenze critiche, suscitano gli sdegni eccessivi e arbitrari, ma apparentemente giustificati, donde nascono, se la scala si fa vasta e complessa, crisi e rivoluzioni. Ove manchino il senso della proporzione, la fede nella Provvidenza, lo spirito di collaborazione, uomini come Keefer possono facilmente valersi dei Maryk, cioè degli ingenui pronti a vibrare per ogni causa che comporti impegni di altruismo, li gettano nella mischia, e se ne ritraggono al momento giusto, senza che la legge organizzata li raggiunga mai almeno come corresponsabili, essi che sono qualcosa di più: gli ispiratori.

Simbolo o mito, è tuttavia di facile lettura; ma soffre di approssimazione e di genericità: non pare, insomma, in questo grado, una frecciata molto valida contro certi intellettuali disgregatori nè contro l'idea contingente a cui oggi essi sembrano servire, mentre sono gli eterni piazzisti delle virtù drammatiche e appariscenti, in un mondo che ha sempre avuto principalmente bisogno delle virtù umili e silenziose: le teologali, diremmo.

Greenwald sa che la legge, nel suo semplicismo, deve condannare uno dei due, il capitano o il secondo: ha assunto la difesa di questo, ma non può fondarla sulla verità, cioè sul fatto che egli sia stato subornato, insufflato, insensibilmente indotto a interpretare la condotta del capitano come manifestazione di follia: se follia non fosse, Maryk sarebbe condannato; poichè di follia ha qualche apparenza, bisogna calcare su di essa, e stravincere stroncando un uomo che gli psichiatri hanno definito giustamente uno dei tanti, giacchè gli uomini son tutti un po' folli (divertente la dimostrazione della follia degli stessi psichiatri). Senza il nefasto intervento di un Keefer, Maryk avrebbe trovato un *modus vivendi* con il capitano, e gli avrebbe certamente fatto accettare consigli e assistenza. Non ci sarebbe stato dramma: una semplice discussione professionale avrebbe sostituito l'ammutinamento o la destituzione, la sentenza non avrebbe costituito un precedente gravissimo, potenzialmente atto a minacciare la disciplina, piuttosto che ad assicurare la continuità del comando. Maryk e Quegg sono innocenti, ma uno dei due deve soccombere: questo il terribile nucleo morale e psicologico del dramma, che non esprime sfiducia nella giustizia, ma nell'intelligenza priva di carità. Purtroppo, Wook, impotente a mitizzare la sua bella intuizione, la rende in spiccioli cronachistici, come quando fa dire a Greenwald che egli, ebreo, ha grande rispetto per i militari di carriera che sono i salvatori ad interim dei perseguitati da Hitler: è facile vedere che lo stesso Wook aveva detto o poteva dire assai più e assai meglio. Noiosamente evidente anche l'intenzione di compiacere un po' a tutti, senza che la bonarietà semplicistica della tesi pareggi mai l'efficacia della maldicenza strumentale.

Il primo tempo è migliore del secondo, cui nuoce che la sintesi del dramma e la sua catarsi abbiano compimento in una saletta convegno, dove Greenwald getta in faccia a Keefer un bicchiere di vino: l'ambientazione stessa, così solenne nell'aula del tribunale, non comporta degradazioni esterne, senza un intimo compenso di poesia.

Della regia s'è detto: gli attori hanno tutti efficacemente sostenuta la loro parte: il Garrani (Greenwald), il Guerrini (P. M.), il Ferrari (Presidente), il Lupo (Maryk), il Vannucchi (Keefer), S. Fantoni (un testimone), il Barberito (un gustoso segnalatore di 3ª classe), C. Polacco e R. De Carmine (psichiatri) hanno avuto meritati applausi. Un po' fuori parte ci è sembrato il Sanipoli come capitano Quegg, ma una volta di più notiamo che questo eccellente attore si fa apprezzare per doti d'intelligenza e di impegno professionale.

VLADIMIRO CAJOLI

TESTIMONE IN GRECIA

«Frutto di un lungo viaggio primaverile», questo bel libro di G.B. Angioletti e P. Bigongiari, Testimone in Grecia, *(Torino, Rai), prima che di molte cose richiamate nel titolo e trattate nelle pagine, fa testimonianza di un'epoca felice in cui la Rai, retta e condotta con opportuna signorilità, concedeva alla cultura italiana doni ed omaggi, che sarebbe ingratitudine non rammentare. Oggi, ci si dice, un'amministrazione oculata minaccia di sacrificare tutti coloro che vivendo dentro o ai margini di una cultura poverissima, non perdonerebbero ad una organizzazione monopolistica di sguazzare nell'oro o di amministrarlo con avarizia bancaria e commerciale.*

La Rai, nell'assolvere la sua difficile missione presso le moltitudini, non deve dimenticare che molto bisognosi, in fatto di parola detta o stampata, sono anche coloro che hanno perduto (e spesso per amore degli altri) il divino dono della semplicità e della contentabilità.

*Dobbiamo confessare che è stata sufficiente la voce di restrizioni ed economie malintese, a suggerirci questo sfogo: la verità potrebbe essere, e ci auguriamo sia, un'altra: ma tra le voci correva, per esempio, quella della soppressione del*l'Approdo. *È vera? E si trattasse soltanto del*l'Approdo! *mentre è facile presagire che ad una decisione siffatta, altre seguirebbero e, in nome dell'oculatezza amministrativa, significherebbero disprezzo o noncuranza della più alta cultura italiana.*

Non vediamo come si possa inventare una didattica radiofonica senza stabilire i punti ideali d'arrivo, cioè senza sperimentare il più a vantaggio del meno. Gli amministratori si accontentino di proporzionare le attività di vario grado e livello; e non dimentichino che al peggio, che non ha mai fine, conduce un moto naturale di stanchezza e deterioramento: onde, se mai, la necessità di tener attivo e allenatissimo un settore sperimentale, e il più vasto possibile. Questo il nostro modesto, non improvvisato consiglio.

☆

Dunque, Angioletti e Bigongiari sono stati in Grecia: ne hanno riportate alcune radiocronache (con il concorso di Sergio Zavoli) e questo libro, ove un paese per molti aspetti inedito si spiega spesso a tutta pagina in belle fotografie, e le impressioni dei due pellegrini singolarmente affiatati e congeniali si integrano nel cogliere cose non certo radiofoniche, se radiofonia vuol dire genericità, manualismo, colorismo più o meno prevedibile, concessioni alla cultura media pigramente aspettante variazioni del consaputo. Questo libro è veramente irriducibile «alle immagini ormai divulgate di una compiuta classicità». Diremmo anzi che i due viandanti abbiano compiuto un camino inverso a quello tradizionale, con l'intenzione di respingere in un'èra mitica, disumana o preumana, antistorica più che preistorica, la barbarie delle origini. Eravamo a ciò preparati dall'estetica, ma qui il tentativo sembra prendere una consistenza morale che avrebbe più ampio significato. L'archeologo e lo storico, il filosofo e lo scienziato, lo psicologo e il sociologo potrebbero un giorno riconoscersi debitori di questi poeti vagabondi.

Debitori di che? Difficile a dirsi: d'intuizioni, intanto; di fede in quella certa comune origine delle genti europee, che spiegherebbe la loro odierna volontà di riunirsi, e le attitudini, i costumi, le inclinazioni che appaiono unificati da un pezzo, non ostante la storica avventura di un pessimo vicinato. Generosa fede, oggi soprattutto che nuove presunzioni scientifiche parrebbero conclamare la fatalità fisiologica di una differenziazione mentale tra i popoli, mentre la metalinguistica s'incarica di rintracciare nelle varie parlate la prova della disuguale sapienza dell'homo sapiens.

Dio ci scampi dagli epigoni che ci imporranno un giorno, di nuovo, teorie di purezze razziali e di superiorità ereditarie; ma il miglior modo di prevedere e provvedere agli errori, è appunto quello di contrapporre la certezza dell'unicità dell'uomo civile, pur senza disconoscere al gene la proprietà differenziante.

L'impegno posto da Angioletti e Bigongiari nella ricerca dei valori assoluti e nella confutazione dei giudizi secondo cui la civiltà greca sarebbe andata decadendo dalle origini, o progredendo per poi regredire ciclicamente, come vogliono scuole e gusti diversi, ci sembra abbia dato risultati affascinanti. Confessiamo di essere stati più profondamente colpiti da quello che è forse il più discutibile: secondo A. e B., ogni èra testimoniata e indagabile ha saputo esprimersi attraverso assoluti *che, a sapervi legger dentro, contenevano e rappresentavano tutto l'uomo ad essi coevo.*

È superfluo concludere che la dottrina della medesimezza di un'epoca con il proprio assoluto, educherebbe anche alla comprensione, alla tolleranza ed al rispetto: e gli uomini di domani si vedrebbero riconosciuto il diritto di essere se stessi, da parte di coloro che, dopo aver attuato il passato, dovessero curarne la conservazione. La reciprocità della tolleranza sarebbe ovvia, e acquisito il concetto che il passato non fu mai nè migliore nè peggiore, ma semplicemente passato, cioè trascorso.

Resta inesplorato il mistero delle origini: ed a forza di dividere il tempo in frazioni scoprendo in ognuna assoluti, si finirebbe, come Achille, col non raggiungere mai la tartaruga. Dunque è tutto un sofisma? Forse: ma affascinante, perchè contiene poesia e speranza, di cui, dice anche un sapiente moderno, i popoli hanno più fame che di pane.

V. INCAUDA

A. DI PILLO - Ritratto

“LA STRADA„ DI FELLINI

Alle realtà della vita di vagabondaggio a cui si è costretti nelle forme di spettacolo del circo e delle esibizioni per le piazze — spettacoli viaggianti, sono detti, nel termine sindacale — si riallacciano alcuni delle prime farse comiche di Chaplin, ed in genere il carattere clownesco delle sue invenzioni umoristiche. Concretare questo legame era naturale per Chaplin, in quanto il film d'allora si rivolgeva allo stesso pubblico popolare per cui erano predisposti gli spettacoli del circo, ne costituiva una visione fotografica (ambientata realisticamente e quindi al di fuori delle convenzioni teatrali). Chaplin è legato al circo — nelle sue espressioni più modeste e comuni — in duplice modo: sia ispirandosi alla vita dei suoi personaggi, sia ispirandosi alla forma e all'umorismo dei suoi spettacoli. Il tema fu da lui ripreso nella maturità, con il lungometraggio «Circo», senza più raggiungere, però, la felicità espressiva di allora.

E' un mondo normalmente lontano da coloro che immaginano e realizzano film, così come è lontano in genere il mondo popolare, degli operai e dei contadini. Quando il film si affaccia su di esso è assai difficile che il suo tono risulti convincente. Si avvertono quasi sempre lo sforzo di chi cerca di comprendere una realtà che gli è estranea, le intenzioni della borghesia intellettuale che si pone il problema della esistenza e della funzione delle altre classi, indubbiamente in buona fede, ma col risultato concreto di adibirle alle proprie necessità pratiche, a volte ai propri abbandoni patetici. E ha lo scopo inconfessato di vedere in personaggi esterni e fuori del proprio gruppo, le tendenze che non si osano confessare in proprio, ciò che si vuol dire ma senza attribuirselo.

L'apparenza pittoresca di questo mondo ha attirato — fino a un certo momento — soggettisti, registi, produttori. Ma gradatamente si è preferito riferirsi ai grandi circhi, che offrivano un migliore tessuto, spettacolare (e da *Varieté* di Dupont si è giunti a *The greatest show of world* di Cecil De Mille).

Al mondo dei piccoli circhi è voluto tornare Federico Fellini con *La strada*. Per chi, come me, ha un'esperienza diretta di quei personaggi e di quella vita, con cui sono stato a contatto non superficialmente, la visione del film con la sua vicenda, il suo significato e i suoi caratteri, lascia anzitutto un'impressione di falso, di ricostruito, sulla base di scoperti compiacimenti letterarii. Bastano i nomi — Gelsomina, Zampanò, il Matto — a rendere evidenti propositi di personale espressione lirica, a modo di talune introversioni provinciali, sfoghi della propria fantasia e delle proprie esperienze, troppo accarezzati per essere sinceri (altro è credere di esserlo, altro esserlo: qui sta il punto) e quindi per andare oltre la velleità.

La realtà è ben lontana da ciò che ne porge Fellini. Un bruto come Zampanò appare puramente ipotetico. Esistono poveri padri di famiglia, i cui figli aumentano a vista d'occhio, e la cui preoccupazione quotidiana è di sfamarli. Anzitutto, hanno fame, perennemente, senza pietà. Questa sembra una preoccupazione secondaria per i personaggi di Fellini. In verità è la predominante, e certo, non solo per essi. Ho visto apparire sullo sfondo di una sequenza alcuni dei reali personaggi che conoscevo, e mi è sembrato di scorgere nei loro occhi la soddisfazione di potere quel giorno, attraverso il compenso che si dà alle comparse, aver aggiustato meglio i conti della giornata. Ma Gelsomina, tra quelle ragazze non l'ho riconosciuta. Spesso una commozione segreta giunge nei cuori di queste mamme, di queste adolescenti: ma il loro pudore è ben diverso, ben più allusivo e presente e compreso di quello del personaggio cinematografico, così fittizio e scarsamente credibile. L'immaginazione personale non può che riferirsi direttamente alla propria condizione personale, non può non trasferirsi in modo arbitrario in un mondo che ha sue concrete misure e una sua sofferta umanità per quanto sia posto al margine. E il «Matto» serve solo da catalizzatore perchè Gelsomina comprenda i propri sentimenti e perchè Zampanò dopo averlo assassinato, dopo che Gelsomina è fuggita ed è morta, in uno squarcio

(continua a pag. 4)

VITO PANDOLFI

MUSICISTI ITALIANI D'OGGI

G. L. Tocchi

Volendo illustrare la personalità artistica di taluni musicisti italiani che si sono meritatamente imposti nell'agone musicale europeo, non si può fare a meno di ricordare la figura di Ottorino Respighi il compianto artista bolognese immaturamente scomparso nel 1936 nel pieno rigoglio della propria attività creatrice. La vita, le opere, i meriti di questo musicista che occupa un posto di rilievo tra i musicisti del primo novecento sono ben conosciuti; si sa che egli tempratosi alla severa scuola di illustri artisti italiani e stranieri seppe conquistarsi in breve tempo una personalità artistica ben definita e fu tra i più significativi rappresentanti del rinnovamento musicale italiano agli albori di questo ventesimo secolo. La sua lirica sensibilità guidata da uno straordinario tecnicismo della composizione e dello strumentale ha arricchito la moderna letteratura musicale del nostro paese di pagine nelle quali il colore e la fantasia si fondono mirabilmente per dar vita a poetiche immagini sonore.

Ciò che invece a nostro avviso non è stata ancora adeguatamente valutata è l'attività didattica del Respighi, una attività, nonostante il superficiale parere di coloro che in proposito vogliono essere miopi ad ogni costo, di grande importanza degna di un uomo dotto e acuto qual egli era.

L'eccezionale preparazione illuminata da una vivissima intelligenza, l'affettuosa dimestichezza accompagnata da un paterno senso di comprensione verso i problemi artistico-spirituali dei propri discepoli furono i requisiti straordinari di questo grande maestro alla cui scuola si sono formati numerosi musicisti di valore molti dei quali sono oggi tra i principali protagonisti della vita musicale contemporanea.

Tra questi musicisti una particolare attenzione merita la caratteristica personalità di Gian Luca Tocchi il cinquantatreenne artista perugino attualmente insegnante di armonia e contrappunto nel Conservatorio di Musica di Stato di S. Cecilia in Roma.

Allievo prediletto del Respighi il Tocchi ha profondamente sentito e subito il fascino della singolare personalità del musicista emiliano il quale si prodigò generosamente affinchè il discepolo potesse arrivare a captare le innumerevoli segrete bellezze del mondo sonoro. L'esempio, lo stimolo di così straordinario maestro hanno consentito al Tocchi il sicuro raggiungimento di una solida preparazione tecnica e culturale e conseguentemente una chiara visione delle proprie possibilità artistiche che si sono gradualmente, costantemente affinate in virtù di una preziosa, molteplice attività di interprete, di revisore e di compositore. I numerosissimi concerti come direttore d'orchestra, le pazienti, scrupolose, intelligenti revisioni e rielaborazioni di antichi capolavori nella quasi totalità sconosciuti alla cultura musicale moderna, le sue composizioni sono il tangibile risultato di questa benemerita attività che, svolta con perizia e pronta sensibilità ha sicuramente contribuito ad una maggiore diffusione in Italia e all'estero della nostra musica antica e moderna.

Per l'analisi e lo studio della sua personalità creativa il Tocchi ci offre una abbondante messe di composizioni da camera, di insieme, sinfoniche e musiche di scena e per films.

Nelle composizioni cameristiche diamo la nostra preferenza ai «Canti di Strapaese» per voce e undici strumenti, all'«Arlecchino» divertimento per arpa flauto e viola e alle tre favolette per due pianoforti, pagine di squisita fattura impeccabili nella forma e dotate di una certa grazia espressiva.

Nel genere sinfonico ricordiamo volentieri i «Tre pezzi per orchestra», il brioso «Concerto per orchestra saxofoni e due pianoforti», l'impressione sinfonica «Record» per il suo tono descrittivo e coloristico e soprattutto la deliziosa, scintillante suite «Luna Park». In queste pagine il Tocchi si conferma musicista di esemplare coerenza stilistica, abile ed esperto per quanto riguarda l'amalgama dei valori sonori e particolarmente preparato nella tecnica della orchestrazione.

Minore rilievo hanno le musiche di scena per i «Menecmi» di Plauto e «Le vispe comari di Windsor» di Shakespeare composte con elegante espressività e rispettoso adattamento alle varie situazioni sceniche.

Analizzandola attentamente la produzione del Tocchi ci indica con sufficiente chiarezza i caratteri estetici che in essa vi predominano; una aggiornata sensibilità di scrittura che si esprime con logica ed efficace semplicità frutto di una sana, spontanea, maturata assimilazione della tavolozza sonora usata in genere con appropriato buon gusto; una solidissima tecnica formale e strumentale che consente al compositore anche nei suoi lavori meno significativi, di mantenersi su un piano di dignitosa compostezza artistica.

DANTE ULLU

◆ Nell'edizione critica delle opere del De Sanctis che pubblica l'editore Laterza è uscito in questi giorni il volume degli scritti sul Petrarca (*Francesco De Sanctis*, Saggio critico sul Petrarca, a cura di Ettore Bonora, «Scrittori d'Italia», pp. 264, L. 1.500). Il volume comprende, come introduzione, lo scritto del De Sanctis su «La critica del Petrarca», e porta in appendice le notizie dettate dallo stesso De Sanctis sull'origine e la fortuna del Saggio. Il quale, com'è noto, nacque da un corso di conferenze tenute a Zurigo nell'inverno 1858-59, che furono poi stese per iscritto e pubblicate a distanza di anni, nel 1869 e una seconda volta nel 1883. Per queste complesse vicende si son posti problemi delicati al curatore della presente edizione, che in una Nota conclusiva espone i criteri seguiti nel fissare il testo del celebre saggio.

BATTISTA GRASSI

(continua da pagina 1)

anofeli, solo gli anofeli propagano la malaria. Così la chiave fu trovata e la porta si aperse e la luce venne dall'Italia ».

Quanta luce questi brani gettano sul pensiero e sulla personalità di Grassi! Egli non fu ispirato dalle ricerche di Ross sulla trasmissione della malaria degli Uccelli, ma dal suo intuito, dalla profonda preparazione zoologica, dai procedimenti metodologici da lui già sperimentati con successo da tanti anni. Grassi fu un biologo che, primo fra tutti, ebbe la chiara percezione dell'importanza della specificità dei parassiti, intesa nel quadro più geniale e comprensivo dell'intero ciclo biologico: e questo potè avvenire perchè, unico tra i parassitologi, e non soltanto del suo tempo, comprese che la parassitologia non poteva progredire se avulsa dalle altre scienze biologiche e non sorretta dal metodo comparativo.

La celebrazione della sua opera intesa quest'anno con tanto fervore, deve, soprattutto, mirare a ricordare ai biologi, che la tecnica è, certo, un grandissimo ausilio della ricerca moderna; ma è, essa stessa, un prodotto dell'intelligenza: i grandi geni, e Grassi fu un grandissimo genio della biologia, il maggiore dopo Spallanzani, valgono ad accentuare una verità, incontrovertibile eppure qualche volta negletta, che al disopra di tutte le tecniche e di tutti i meccanismi sta l'ingegno umano, con le sue possibilità di sintesi e di intuizioni. Esso è il grande fattore del progresso scientifico. Che questo progresso non sia mai dissociato dal progresso della civiltà! Questo vuol ammonire il ricordo della vita impareggiabile di Battista Grassi.

GIULIO COTRONEI

SIGNORELLI

(continua da pagina 2)

umanistica dell'epigrafe medesima. Secondo i difensori dell'autenticità, inoltre, è da ritenere che il doppio ritratto non sia mai stato collocato nella cappella di San Brizio, ma presumibilmente nei locali dell'Opera fin dall'inizio.

In aggiunta a tali argomenti, Mario Salmi, dopo una replica del contraddittore Longhi, apparsa sul *Nuovo Corriere* del 14 gennaio 1954, esponeva altre sue vedute sulla questione in un articolo apparso in *Commentari* (Roma - Anno V (1954) numero 1, pagg. 65-78) e recante il titolo: « Fuochi d'artificio o della pseucritica ». Secondo lui, il discusso mattone era destinato in origine alla cappella di San Brizio e l'iscrizione relativa fu molto probabilmente dettata dallo stesso camarlingo Niccolò Franchi o da un suo contemporaneo. La data di essa, poi, non può leggersi che 30 dicembre 1500, mentre la datazione al 1 gennaio 1503, sostenuta dal Piccolomini Adami e da altri, non si accorda affatto con la circostanza che il camarlingo Niccolò non era più in carica all'inizio di quell'anno.

Tirando le somme dell'accidentata controversia, non pare dubbio che l'autenticità dei ritratti e dell'epigrafe in discorso riposa su basi molto solide, mentre non esistono prove nè storiche nè stilistiche che le due effigi siano da attribuirsi alla mano del Signorelli invece che a quella di un suo modesto seguace, anche se non « mediocre apprendista » come l'ha definito il Ragghianti. Alla fama di Luca pittore il laterizio affrescato non aggiunge nulla, e c'invita, anzi, a considerare con rinnovata ammirazione le due sicurissime teste del Signorelli e dell'Angelico affrescate con tanta energica perspicuità dal primo nella storia orvietana dell'Anticristo.

ALBERTO NEPPI

"LA STRADA„ DI FELLINI

(continua da pagina 3)

improvviso comprenda che non si può restare soli.... L'intento simbolico è chiaro, ma la materia parla per proprio conto, nonostante tutto, così che i due elementi finiscono per eliminarsi. S'immagina di poter far parlare gli uomini e le cose a nostro talento, senza voler capire che occorre anzitutto ascoltare e riferire, essere fedeli, e non voler piegare a se stessi, ciò che è di altri, senza guardare in fondo agli occhi del prossimo.

Il film scorre con una tecnica sicura e completamente padrone di sè. Le capacità narrative di Fellini sono di prim'ordine, e nonostante la falsità evidente del racconto e spesso anche del dialogo, nonostante la letteratura di second'ordine che si è detto (che si muove stranamente in un'aria dell'altro dopoguerra ma sempre fra la produzione minore, con un facile pessimismo e problemismo), ha momenti che commuovono: soprattutto nel finale. C'è in Fellini questo contrasto tra un senso veramente personale dello spettacolo cinematografico, il talento del suo ritmo e del suo modo d'esprimersi, e un mondo culturale che non è nè schietto nè evoluto, ma dilettantesco, e che viene messo da parte quando egli si preoccupa in modo dominante del pubblico — come nei suoi migliori film — e invece torna in primo piano quando pensa di aver diritto ad esprimere se stesso (cioè le sue ambizioni, non la sua sostanza reale).

Gli interpreti risentono di questo distacco dal mondo di cui dovrebbero impersonare gli esponenti. Recitano, quindi non convincono. Anthony Quinn e Richard Basehart coscienziosamente e con intelligenza, nei limiti di un impegno professionale. Giulietta Masina vorrebbe fare di più, forse molto di più: e finisce col divenire leziosa. Il suo artificio e le sue reminiscenze soffocano le qualità reali, quella che un tempo era la sua espressiva e toccante semplicità.

VITO PANDOLFI

V E T R I N E T T A

UGO SPIRITO, *Note sul pensiero di Giovanni Gentile*. Firenze, Sansoni.

Tre saggi scritti dopo la morte del Gentile (rispettivamente, nel '47, nel '49 e nel '54), intendono precisare e documentare aspetti fondamentali del pensiero gentiliano, « sgombrando il terreno di alcuni pregiudizi ed equivoci che ancora ne falsano l'interpretazione ».

Sono tre amorose rivendicazioni di un alunno illustre, che non convincono tutte ugualmente, ma che attestano al medesimo grado un'acribia scientifica ed un vigore polemico, con cui bisognerebbe fare i conti meglio che in una vetrinetta. Nel primo saggio, « Gentile e Marx », lo Spirito rammenta che il Gentile iniziò la sua vita scientifica con l'esame della filosofia di Marx; riscopre la validità perenne di quel lontanissimo studio, stranamente dimenticato in Italia, mentre lo stesso Lenin lo aveva riconosciuto fondamentale; ribadisce contro Croce e i crociani il giudizio del Gentile, che Marx debba essere considerato un filosofo e la sua dottrina una filosofia vera e propria; dimostra che la « teoria della società » gentiliana, mossa dalla critica del marxismo, rappresenta un ulteriore passo del pensiero, che da Marx procede verso il nuovo idealismo, l'attualismo, « senza naturalmente potersi fermare neppure a quest'ultimo sbocco della tradizione hegeliana ».

Nel secondo saggio, « Gentile-Croce-Lettera aperta a B. C. », con ferma e cortese severità, lo Spirito afferma la priorità gentiliana di gran parte delle più celebri idee filosofiche del Croce, che sarebbero da considerarsi sviluppi di intuizioni del Gentile; rammenta che il G. per modestia, non volle mai rinfacciarle al grande prosecutore; provoca e sfida alla pubblicazione del carteggio Gentile-Croce del decennio 1896-1906, e non solo perchè esso darebbe altre prove dell'asserita priorità, ma perchè gioverebbe alla conoscenza o al ricordo di un Croce che « ascolta e che apprende con la mente e con il cuore aperti, agli antipodi di quel Croce che conosciamo pubblicamente, nel continuo atto d'insegnare e di rampognare »: com'è già in parte nelle lettere che la Fondazione Gentile possiede. (La risposta del Croce, in « Quaderni della Critica », n. 16, marzo 1950).

Nel terzo saggio, « La religione di G. G. », lo Spirito vuol dimostrare la logica coerenza della presunta contraddizione che diede tante speranze ai cattolici, nell'ultimo dolorosissimo tempo che il Gentile fu in vita.

« Canone fondamentale dell'attualismo è quello di non negare nulla, e di inverare tutto. Cristiano e cattolico, dunque [il Gentile], ma di un cristianesimo e cattolicesimo *suo*, vale a dire di un cattolicesimo divenuto idealismo e attualismo ».

Dunque, anche questa religione sarebbe uno sbocco della tradizione hegeliana, oltrepassato dallo stesso Spirito, che momentaneamente si troverebbe ad uno sbocco successivo ne « La vita come amore »?

Il cattolico vero, ad una delle prove dell'attuarsi del pensiero religioso gentiliano (« La religione nella scuola elementare, la filosofia nella scuola media superiore », pag. 98), risponderebbe semplicemente: la religione con la grammatica, la religione con la retorica, la religione con la dialettica; anche se ciò non significasse punto: la religione nella scuola.

« Ais, peregrine, quod aio » - « Immo alia ».

O. S.

LUIGI VOLPICELLI, *La verità su Pinocchio*. Roma, Avio.

Chi ama Pinocchio (e chi non ama questo « burattino » immortale?) dovrebbe leggere questo volumetto: 85 pagine dense di considerazioni intelligenti e spesso acute. Preziosa la densità bibliografica.

Da spunti d'arte (il recente famoso bozzetto di Emilio Greco) e di letteratura (un non ancora dimenticato articolo del Pancrazi), il Volpicelli dichiara cose umanissime e dotte attorno al fecondo destino del capolavoro collodiano.

CARLO MARTINI

ALBERTO FRATTINI, *Tecnica e poesia in Govoni*. Ed. Accademia di Studi "Cielo d'Alcamo".

L'occasione a questo saggio è venuta al Frattini dalla quasi simultanea apparizione di tre libri di poesia di C. Govoni: l'*Antologia poetica*, *Preghiera al trifoglio* e *Patria d'alto volo*. L'antologia, in particolare, gli ha offerto motivo e stimolo ad un riesame della precedente produzione del Govoni poeta, a partire dalle *Poesie elettriche* (1912) ed arrivando fino all'elegia *L'Italia odia i poeti* (1950). L'attigua indagine sugli altri due volumi recenti completa il quadro.

È, questa del Frattini, una disamina critica la quale accompagna, con amorevole aderenza e, ad un tempo, col necessario distacco intellettuale, l'itinerario del poeta ferrarese. E costituisce una nuova testimonianza della spiccata vocazione critica (oltre che poetica) del giovane autore, che con questo studio ha davvero fornito un serio contributo ad una conoscenza circostanziata della poesia govoniana nella propria interna dinamica e storia.

Di tale poesia sono lucidamente lumeggiati vizi e pregi. I primi vengono individuati e, per così dire, riassunti, in conformità di quella che è ormai tutta una tradizione critica già acquisita, nella sovrabbondanza ed intemperanza immaginosa, in certe forzature barocche attuate sopra un terreno ispirativo a volta a volta realistico o lievemente surrealistico. Con acuta sensibilità sono colti i momenti in cui, per essere stato conseguito lo stato di grazia necessario, la tecnica del fastoso immaginismo govoniano si traduce in poesia schietta e vera. Il che per solito accade quando la veemenza immaginifica si placa entro più sobrie e rasserenate figurazioni, aderendo ad una più sommessa modulazione del discorso, sotto il quale batte più veritiero ed immediato un palpito di gioiosa od angosciata umanità. Il Frattini giustamente nota che questo sottofondo d'umanità vivacemente vissuta si fa più scoperto ed insistito soprattutto nelle opere più recenti. Le quali, se stilisticamente, dal punto di vista tecnico, non presentano alcuna rilevante novità di ulteriore sviluppo o di rinnovamento, si avvantaggiano invece di codesto arricchimento contenutistico. L'ovvia conclusione è che la più genuina poesia di Govoni sia da ricercarsi « proprio là dove meno vistose e fastose risultano le sue doti, dove, castigandosi per un più vigile e sottile gusto di poesia di tanta sensuale sovrabbondanza di immagini, egli è riuscito a trasfigurare nel clima di un familiare malinconico mito la gioia e l'angoscia della sua tormentata vicenda umana ».

B. PENTO

ANNA MOSCA, *Questa dura terra*. Firenze, Vallecchi.

Questo romanzo della giovane Anna Mosca ha vinto uno dei premi internazionali: il « Premio Schiller » 1954. (Un premio molto serio).

Si tratta di una drammatica vicenda ambientata in uno dei luoghi più selvaggi della Maremma. Ha per tema fondamentale la passione per la terra e per le sue creature.

Un ottimo romanzo: forte, bello, sincero. Anna Mosca in un suo precedente romanzo (che per altro denunciava molti squilibri e qualche ingenuità) dimostrava già una rara predisposizione a narrare la realtà della *terra* e la vita dei *contadini*: deve conoscere molto bene la campagna, perchè non cade mai in descrizioni d'insopportabile oleografia.

Questa scrittrice, degna ormai di molta attenzione, è nata a Siena da padre svizzero e madre italiana. Giornalista. Collabora a Radio Monteceneri.

C. M.

TULLIO COLSALVATICO, *La terra del peccato*. Editrice S.A.S. Torino.

La terra del peccato è il nuovo romanzo di Tullio Colsalvatico, ed è stato premiato dalla giuria del « Premio Lido di Roma ». E' anch'esso ambientato, secondo quella che è ormai una consuetudine (ed una simpatia profonda) acquisita da tempo da questo scrittore, nel mondo rurale della sua regione. E un po' la storia e, direi, l'epopea di una borgata marchigiana (si ricordi *Tutta Frusaglia* di Tombari, ma con ben differente impostazione ed intonazione), sì che il racconto pare assumere a tratti andamento e respiro corale. Al centro di codesta umanità campagnola, passionale ed immediata, così com'è un po' in tutto quel filone del genere romanzesco che ha la sua genesi, s'impernia, nella narrativa verghiana, è un'intera famiglia, prepotentemente dominata dal capo di essa, l'oste Calisto, che è il protagonista vero del romanzo: quello che riassume in sè l'intera vicenda e ne addensa la segreta moralità, il suo insegnamento. Egli è infatti a sua volta dominato da una indistruttibile passione: una brama violenta di possedere le terre che ora appartengono ad altri, e che, per effetto di raggiri, di imbrogli, diventeranno sue. Ma egli sèguita ad essere insoddisfatto: insoddisfatto è anche nella raggiunta ricchezza. In questa perpetua scontentezza è la sua punizione. E da ultimo, in una grave sciagura familiare che su di lui improvvisamente si abbatte, è da ravvisare il castigo a quell'azione delittuosa in cui culmina la sua non limpida condotta d'uomo. E' l'intervento di una superiore giustizia, mercè la quale la terrena vicenda narrata nel romanzo si supera e trascende i propri materiali limiti, sfociando in un'alta armonizzatrice religiosità.

Questa, grosso modo, l'azione del romanzo. Una materia che ha schietta provenienza realistica, che spinge assai addentro le proprie radici nell'umana verità di tutto un ambiente sociale e geografico, e di quella realtà incessantemente si alimenta. Ma l'atmosfera generale non è certo la stessa della narrativa neorealistica o, direi piuttosto, neoveristica oggi in voga. Non lo è anzitutto per la presenza di quello sfondo sottinteso, ma pur sempre presente ed operante, per cui sono travalicati i confini della contingenza, e sul quale si profila l'ammonimento di una suprema giustizia regolatrice. Non lo è poi per la qualità del linguaggio adoperato, il quale è tutt'altro che crudamente veristico e volutamente sciatto; ma possiede un suo garbo ordinatamente tradizionale, una sua cordiale pienezza di espressione, una propria nitida ed affabile sintassi. Non lo è soprattutto, infine, per il frequente, frequentissimo innestarsi nel tessuto narrativo di quelle gentili notazioni di poesia del paesaggio, delle stagioni, dei fenomeni naturali; per l'innervarsi in esso di certe fresche e lievitate immagini attinte ad un quieto e piacevole lirismo, che già nel Colsalvatico conoscevamo, ed avevamo avuto modo di apprezzare. E' una tersa vena di poesia, che finemente vivifica ed illumina la vicenda, la alleggerisce e la rende trasparente, quasi svuotandola della sua pesante materialità; e che deriva a questo scrittore marchigiano dalla sua vocazione anche poetica (il Colsalvatico, come è noto, è pure poeta).

Sarebbe ora che la critica ufficiale rivolgesse una meno pigra attenzione a questo scrittore che ha una voce tutta sua, ben distinguibile: quella di un nobile garbo e di una misura non certo oggi frequenti e che, in tempi di deprimenti letture, riescono a sollevare lo spirito.

B. PENTO

FRANÇOISE SAGAN, *Bonjour tristesse*. Paris, Juilliard.

Un uomo sulla quarantina, elegante, molto facile alle avventure amorose, e sua figlia, la diciassettenne Cécile, formano « un couple inséparable de camerades ». Vivono nella più grande libertà, in una amoralità quasi perfetta, in un'incuranza d'ogni cosa (« godere la vita » ora per ora...), fino al giorno che nella loro facile avventura si inserisce una donna: Anna. È una donna bella, un po' misteriosa (fu la migliore amica della madre di Cécile): vuole « enchaîner » il « padre » e, nel contempo, difendere la giovanissima figlia dal cadere in una depravazione fatale. Davanti a questa minaccia, Cécile, con molte arti, a volte innocenti, a volte perverse, riesce a provocare la rottura della minacciata nuova relazione di suo padre. Rottura che si risolverà in una catastrofe. Ma un nuovo « volto » assalirà la pericolante adolescente: quello della tristezza.

E' un romanzo breve scritto con scaltrita perizia (con raro equilibrio): certo meraviglia che l'abbia scritto una scrittrice di diciotto anni. (È inutile sottolineare che, dato l'argomento equivoco, è lettura solo per adulti).

Il volume è sotto l'insegna di P. Eluard: « *Adieu tristesse — Bonjour tristesse...* ». (Ha già raggiunto le 120.000 copie di tiratura: cifre che ci indurrebbe a un discorso molto malinconico...).

C. M.

DEL TRADURRE MALLARMÉ

5.

Interessante, quindi, questo lavoro di Bigongiari, perchè ci mostra in concreto l'altro aspetto, importantissimo, del gusto che da tempo, e forse impropriamente, viene detto *ermetico*, un aspetto che, tutto volto alla puntualizzazione del problema di un *canto* costruito, presenta un desiderio di più aperto respiro poetico, libero sia dagli schemi un po' angusti della estetica rigorosa di Mallarmé, sia dal dispersivo amore per il frammento, e che ci riconduce molto più vicino alla poesia e alla poetica di Valéry.

Problemi tecnici

***Un* discorso sui problemi tecnici nella traduzione da Mallarmé merita una particolare trattazione, sempre nel quadro di quelli che sono i principii, ormai scontati, intorno all'arte del tradurre poeticamente da poesia, ferme restando, cioè, e la impossibilità di rendere appieno l'originale, e la assoluta libertà di scelta del traduttore in quato al ritmo, e la più completa validità della traduzione quando essa non sia un ricalco sterile di elementi sintattici e ritmici del testo originale, bensì un'invenzione poetica dotata di una propria logica fantastica, di un proprio ritmo, di una peculiare sensibilità, di un proprio riconoscibile gusto.**

Si starebbe quasi per dar ragione al Leopardi, quando insiste nel parlare di « imitazione » anzichè di « traduzione » proprio per sottolineare, sempre nei limiti imposti dal gusto e dal senso della misura del traduttore, questa indipendenza poetica della traduzione nei confronti del testo originale, se non fosse che, bene o male, questa più *moderna* dizione ci riporta sempre all'idea di una poesia giustapposta che dall'esterno tenta di avvicinarsi alla forma e alla « situazione » poetica dell'originale, sopprimendo — nel senso lessicale, naturalmente — quel significato precisamente vero che la parola « traduzione » chiude in sè e che la diversificò nettamente dall'antiquato « volgarizzamento ».

Si vuole intendere, cioè, che la « traduzione » dà più quel senso di passaggio, di filtro, di trapasso sofferto da un linguaggio ad un altro, che è poi la vera sostanza del lavoro cui si sottopone chi esperimenta al vivo tutte le difficoltà di una ri-poesia, sempre tanto avara di gioie e tanto prodiga di amarezze.

Non vi ha dubbio che se esiste un problema centrale per il traduttore in genere, quello è problema *iniziale* di impostazione di canto (o di voce), che ovviamente presuppone una ispirata lettura del testo originale e l'esatta percezione della sua nota tonica: in altre parole, della sfuggevole qualità di suono in cui si fondono ritmo interiore e ritmo verbale in una unità indissolubile.

Molto dipende da questa felicità o meno iniziale: cio dall'indovinare il tono della poesia da tradurre, captarlo, per poi poterne cavare dentro degli echi (« mugolare » dentro alcune cadenze, diceva Pavese nelle sue note di poetica inserite in « Lavorare stanca »).

Si pensi ora a Mallarmé, al poeta dal verso sfaccettato e plurivalente, dalla parola allusiva e ambigua, dalla sintassi desueta e in alcuni momenti sbalorditiva addirittura per la sua ardita costruzione, e si comprenderà come risultino più che raddoppiate le difficoltà, già tanto sensibili anche per quanto attiene a testi di certo ed univoco senso, insite nel tentativo, a volte disperato, di indovinare il tono di quella sua concentrata poesia che suggerisce ma il più delle volte inganna.

E forse dalla ambiguità mallarmeana nasce quella confusione, in cui più di un traduttore è caduto, tra la *oscurità* e la *indeterminatezza* di questa poesia, confusione cui indulgeva lo stesso Mallarmé nelle varie, succosissime note di poetica sparse qua e là nelle « Divagations » (1) e la cui traccia rimane anche nella chiusa della ormai famosissima poesia sul *fumo del sigaro*:

Le sens trop précis rature
Ta vague littérature

Anche qui, come accade spesso in Mallarmé, l'apparente chiarezza del contrasto tra il « sens trop précis » e la « vague littérature » cela un concetto difficile e tutt'altro che esplicito. Anzitutto non è il « senso chiaro » che annulla la poesia, ma il « senso *troppo* chiaro »; e poi questa poesia è *incerta* (vi è infatti incertezza tra tutte le possibili allusioni, che è data dall'oscurità di cui si ammanta il poeta) e non mai *vaga* (almeno nel senso che da noi comunemente ha l'aggettivo), non nasce, cioè, da una emozione che allo stesso poeta è indefinibile, ma da un pensiero lucido e cosciente, accentuato anzi da uno sforzo volontaristico e sempre unito alla massima sapienza sintattica e metrica.

Si noti, al riguardo, come nella famosa « Arte poetica » di Verlaine lo stesso aggettivo « précis » sia colorito diversamente:

. . . .

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

(continua) **LUIGI DE NARDIS**

(1) S. MALLARMÉ, *Divagations*, Charpentier, Paris 1919.

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI
SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879.270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 44 - ROMA, 31 OTTOBRE 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

MUSICA VERBALE

L'allusività che il parlante crede di avvertire, e perciò avverte, nel corpo fonico della parola (indipendentemente dallo stretto significato che appartiene al sistema della lingua), in altri termini l'espressività accessoria è un fatto di ordine musicale. Infatti la musica altro non è se non allusione a stati d'animo, a momenti della coscienza, fatta con un mezzo che ha un potere evocativo eccezionale; tanto più efficace, in quanto la mediazione non si attua attraverso una forma intellettualmente definita, com'è nel caso del linguaggio, bensì attraverso una libertà, che crea di volta in volta la sua forma. Com'è noto, il melodramma non è altro se non un espediente con cui si cerca di legare il momento poetico musicale a forme che lo rendano più facilmente riconoscibile. La musicalità che, a parte le forme metriche, inerisce alla poesia è pure essa l'appannaggio della libertà creativa, che investe di sè le forme dell'espressione verbale e vi determina un'allusività sentimentale e fantastica conforme al suo contenuto; per questo motivo, cioè perchè si tratta di un momento poetico che investe liberamente l'espressione, l'analisi della musicalità nei testi poetici è cosa estremamente difficile: di solito, occorrerà appagarsi di avvertirla, rinunziando a dare una motivazione particolare, la quale non potrà, in ogni caso, risultare se non esterna ed arbitraria.

L'espressività che avvertiamo nella struttura fonica della parola è naturalmente a un gradino ben più basso, ma è dello stesso ordine, della musicalità poetica, poichè in sostanza vi opera la medesima libertà. Comunque, si tratta, come in ogni agire e creare umano, di libertà che è coordinata al fine; e, nel caso dell'attività linguistica, l'espressività serve al fine concreto del rappresentare. Trasportato sul piano delle origini, questo fattore toglie la materia fonica su cui si eserciterà l'individuazione funzionale ai fini della creazione del segno, da quella condizione di arbitrio totale in cui il Wundt la concepiva, e ci permette di considerarla come linguaggio *ante litteram*, cioè espressione verbale, frase, anteriore alla costituzione del segno vero e proprio, ma condizione e antecedente di esso. L'allusione voluta e avvertita nel suono supera il divario che esiste fra la nuda sensazione acustica e la sensazione visiva, in virtù per l'appunto dell'intenzione di rappresentare. Essa avrà assolto il compito al momento stesso in cui scomparirà, per far posto a un nesso permanente di natura intellettuale e, quindi, arbitrario fra il suono stesso e un significato come sapere (valore astratto che ha tagliato dietro a sè i ponti con il concreto): cioè, all'atto della nascita del simbolo vero e proprio.

Il trapasso dall'allusività del suono alla costituzione del segno, come nesso naturalmente arbitrario fra significante e significato, si coglie abbastanza bene nella varia funzione che tono e accento assumono nell'attività linguistica generale. In tale varietà, forse meglio che in alcun altro dei fattori che costituiscono la fonicità della parola, si può avere indizio di quella tendenza verso l'astrazione, che condiziona la nascita del segno e che è, a mio parere, l'unico fattore, il quale possa valere come criterio, quando si voglia parlare di progresso in fatto di lingue.

Il tono, infatti, costituisce un dato che si trova, per dire così, a metà strada fra il dominio extrafunzionale e il funzionale, in quanto, con atteggiamenti che variano da lingua a lingua, da una parte è fatto di parola, dall'altra è fatto di lingua, cioè partecipa del sistema come elemento della sua funzionalità, e, in taluni casi, ha addirittura valore fonematico nell'ambito del singolo segno.

Nelle moderne lingue europee il tono ha una funzione notevole, perchè serve soprattutto a denotare il carattere interrogativo, imperativo, esclamativo e simili, dell'espressione. Vi è, come è noto, una differenza sostanziale nella pronunzia della parola «vieni», a seconda che si tratti di un'interrogazione, di un comando, o di una semplice constatazione. Il tono esprime la maniera più intimamente soggettiva, con cui il parlante considera o sente la cosa o l'evento: esso si sostituisce a un mezzo morfologico, al fine di connotare il modo dell'azione. Non è, nelle nostre lingue, limitato ad un singolo segno, ma investe solitamente tutta una frase, ed in virtù di esso la nuda funzionalità dell'espressione trova una maggiore aderenza a circostanze di tempo o di luogo. Nella nostra esperienza quotidiana avvertiamo che diverso è il tono con cui parliamo a un bambino da quello con cui parliamo a un adulto, diverso anche in rapporto alle cose di cui si parla: se di cose grandi, si assume una tonalità piuttosto grave, se di piccole, si va verso l'acuto; se si parla di leoni, ci atteniamo alla prima, se di uccellini, alla seconda. Vi è dunque una certa aderenza tonale alla situazione di fatto, la quale nel caso dell'interrogazione e, magari dell'esclamazione, è interna alla funzionalità del sistema, ma in definitiva manca di una precisa struttura formale, che la possa fare considerare come un elemento vero proprio del sistema: la motivazione soggettiva vi prevale. Si osservi, a questo proposito, per quello che vale, come nell'uso attuale, in virtù del fatto che l'esprimersi tende sempre più a spersonalizzarsi, a diventare solo e soprattutto apofantico, per usare il termine aristotelico, la funzione del tono va sempre più diminuendo. Indizio di ciò si ha nella lingua scritta: gli scrittori che, all'infuori delle parti dialogiche della narrativa, usano l'interrogativo sono assai pochi; l'esclamativo, poi, può dirsi del tutto bandito da una scrittura che voglia apparire decorosa. Il fatto merita forse di essere considerato a parte attentamente.

Invece in altre lingue, così nel greco antico, nel serbo e nel lituano, come già nell'arioeuropeo comune, e in lingue di altri gruppi, il tono assume una funzione distintiva al punto da diventare valore fonematico, vale a dire elemento del sistema. Ciò appare particolarmente nelle lingue monosillabiche, ad esempio nel cinese e in lingue africane, dove la diversa modulazione di una vocale assume funzione fonematica autonoma, serve, cioè, a indicare significati diversi: solo in base a siffatte variazioni tonali stabilmente fissate, è possibile che il monosillabo *ma* serva nel cinese settentrionale a distinguere, senza possibilità di confusione, quattro valori così diversi come madre, canapa, cavallo, borbottio. Oltre a funzione lessicale, la varietà del tono, la quale, come è noto, è varietà di altezza legata con la frequenza dei suoni musicali della voce, ha funzione morfologica, vale a dire serve alla determinazione del segno nel contesto della frase: fra l'altro l'alternanza vocalica *e/o*, che nell'arioeuropeo e ancora in greco ha funzione distintiva, sia lessicale sia propriamente morfologica, è certo un riflesso di siffatte variazioni tonali nell'ambito della parola.

In base a queste considerazioni, non si potrà fare a meno di riconoscere come il tono, che appare maggiormente operante nelle fasi antiche e in talune lingue di primitivi, costituisca un fatto fenomenologicamente primario dell'espressione. La sua progressiva sostituzione con l'accento d'intensità vale a dire con il rafforzamento della corrente espiratoria che rileva una certa sillaba nell'ambito della parola, è certamente dovuto all'individuarsi del singolo segno lessicale, al suo rendersi autonomo come vocabolo nei riguardi del contesto della frase.

Le variazioni tonali, nella fase che precede la precisa individuazione funzionale che genera il segno, debbono essersi fatte largamente valere come mezzo nella rappresentazione di una situazione, e delle sensazioni e dei sentimenti relativi. Espressività e tono, la prima più categoricamente extrafunzionale del secondo, in quanto fattori, tuttora operanti nella attualità linguistica, al di fuori del nesso intellettuale fra suono e dato ontologico, possono essere assunti con una qualche verisimiglianza fra i fattori più importanti, che nella sequenza fonica globale portarono quelle variazioni, le quali, avvertite come elementi della rappresentazione, costituirono la materia e il presupposto del segno vero e proprio.

Il posto di primo piano che attribuiamo alla fonetica impressiva e, soprattutto, quello che abbiamo or ora rivendicato al tono, nella costituzione della materia linguistica primordiale, cioè anteriore al segno, potrebbero essere assunti come elementi favorevoli alla propria tesi, da coloro i quali sostengono che il linguaggio sia sorto dal canto o da altre manifestazioni foniche più o meno ritmiche, che si accompagnavano a un'attività comune (Noiré, Bücher), oppure da chi considera il richiamo e l'appello come gradi anteriori del linguaggio e li pone alla base di una teoria delle origini (Révész). Infatti, in tali manifestazioni particolari il tono, vale a dire la modulazione della voce, ha un particolare rilievo. È certo presumibile che una coscienza delle possibilità di modulare la voce al fine di esprimere, e la stessa facoltà possano essere state confortate e rafforzate nell'esercizio del canto o del richiamo; ma non da questi tipi di manifestazioni foniche può essere nato il segno con il suo valore astratto. Nel canto o in altre manifestazioni foniche che accompagnano un'attività (teoria sinergastica di Noiré), manca la condizione primaria che caratterizza il segno, cioè la precisa intenzione di esprimere, di rappresentare alcunchè. D'altro lato, il grido di richiamo in sè ha carattere di segnale e non di segno, e come tale rimarrà non analizzabile nelle sue parti; e, se invece è variamente modulato in modo da esprimere un contenuto più complesso che non il semplice richiamo, allora si pone sullo stesso piano della rappresentazione fonica in generale e non c'è nessun motivo per affermare una priorità di esso di fronte a questa.

Nei confronti dell'allusività fonica che gravita all'esterno, sull'evento o sulla cosa, il tono esprime più un momento soggettivo, poichè denota la maniera particolare con cui il parlante avverte effettivamente evento o cosa. In sostanza, il tono è un fatto di ordine schiettamente sintattico (e come tale esso appare ancora operante nelle nostre lingue): ma nulla osta perchè si possa ammettere che, in quel processo di scomponimento di contesti che porta alla nascita del singolo segno portatore di un valore generico, riflessi del tono complessivo della frase si siano stabilmente trasferiti su ciascun segno individuato, contribuendo per l'appunto come accento di parola alla sua individuazione e conferendogli al tempo stesso una sua propria fisionomia musicale.

ANTONINO PAGLIARO

TRE SPAGNOLI E UN PROBLEMA

Il problema del Settecento spagnolo, il più calunniato fra i molti secoli calunniati della storia culturale della Spagna, si va ormai ponendo in termini sempre più chiari con rapidità significativa. Si può ormai affermare, senza tema di precipitazione, che la diffidenza con la quale ci si avvicinava a quel secolo ancora pochi anni fa si è andata sostanzialmente dissipando, per lasciar luogo al desiderio di riesaminare con obiettività la storia spirituale e intellettuale del suo procedere verso i tempi moderni.

E poichè noi stessi abbiamo già avuto occasione di accennare anche da queste colonne a questa confortante resipiscenza, torniamo volontieri sull'argomento, grazie allo spunto che ci fornisce un recentissimo libro al riguardo.

Fra i rimproveri più scottanti che si sono fatti alla Spagna è stato notoriamente quello che ad essa sarebbe «mancato il gran secolo educatore». E va subito detto, se non a giustificazione, almeno a parziale spiegazione dello spesso altezzoso atteggiamento della critica straniera verso la Spagna a tale riguardo, che gli studiosi spagnoli stessi, fino quasi ad oggi, poco avevano fatto per dimostrare l'ingiusta esagerazione di tale troppo sbrigativo giudizio negativo nei riguardi della loro attività pedagogica nel Settecento. Oggi, l'opera della quale qui si intende far cenno, *Tres hombres y un problema* (Madrid, C.S.I.C. 1953), di María Angeles Galino, si può ben dire costituisca, insieme con un lusinghiero punto di arrivo per aver liberato il terreno da vari ostacoli e pregiudizi, un promettentissimo punto di partenza per futuri sviluppi, che ne risulteranno singolarmente facilitati.

L'autrice del libro, docente di storia della pedagogia e di storia della pedagogia spagnola all'Università di Madrid, segretaria di «Paedagogica» («Società Internazionale di Studi e Investigazioni Pedagogiche»), che ha al suo attivo già altre pubblicazioni del genere — fra le quali citeremo qui: *Los tratados de educación de principes* (intendi: dei secoli XVI e XVII) e *Nuevas fuentes para el estudio de la educación española* —, ha affrontato con molto coraggio il tema dell'effettiva posizione del suo paese nel secolo dei lumi nei riguardi delle preoccupazioni pedagogiche. Dopo quanto si è premesso all'inizio della presente nota, per ricordare la tradizionale diffidenza e poca conoscenza del tema anche da parte degli spagnoli, è facile renderci conto del grado e del numero di difficoltà preliminari nelle quali l'odierna studiosa si dev'essere imbattuta. In primo luogo, essa ha dovuto delimitare a se stessa prima che agli altri il campo di osservazione diretta: ha pertanto fermato la propria attenzione, per ora, sulle tre figure che la Spagna ha avuto più rappresentative, in quel secolo, anche agli effetti pedagogici: Padre Feijóo, Fray Martín Sarmiento e Jovellanos.

Ma neppure questa limitazione le ha di molto facilitato il compito. Di due di quei tre grandi pensatori-scrittori, di Sarmiento e di Jovellanos, l'autrice ci precisa infatti che una parte non insignificante degli scritti di carattere pedagogico erano tuttora inediti: essa stessa pubblica ora in appendice due fra gli inediti di Sarmiento (*La educación de los niños* e *Fragmentos varios sobre educación*), e chiarisce le difficoltà — aggravate dalla distruzione della biblioteca di Jovellanos durante la guerra civile — di risolvere il problema di quelli di Jovellanos. Del terzo, Padre Feijóo, il fatto che tutta la sua opera sia pubblicata non ha impedito che egli venisse valutato e giudicato con molta inesattezza dal punto di vista pedagogico, essendosi la critica ostinata, per pigra forza d'inerzia, a qualificarlo empiricamente con la definizione di «censore universale», in una sbrigativa e frettolosa confusione di elementi eterogenei di conoscenza e di giudizio.

Il libro risponde dunque a una domanda precisa che la sua autrice si pone ad apertura di esso: «Che cosa faceva la pedagogia spagnola, mentre nel resto d'Europa emergeva clamorosamente la pedagogia antropocentrica dell'*Aufklärung*, che aveva da preparare i quadri del liberalismo del secolo XIX?». E risponde cercando di dimostrare, con molta cautela ma anche con efficace appoggio di documenti e rigore di metodo, che, invece, anche per la Spagna il Settecento dev'essere inteso, dal punto di vista pedagogico, come «il fine dell'educazione tradizionale» e «l'inizio dell'educazione moderna», nel senso che quel secolo non è che un anello della catena, e che anche per la Spagna i problemi dell'Ottocento e del nostro tempo non sono autonomi, bensì almeno una parte di essi continua e riprende, naturalmente trasformandoli, i dati degli spregiati «scolastici» del Settecento; nelle cui contradizioni, anzi, sono da rintracciare gli indizi delle discordie che purtroppo dividono oggi così profondamente gli spiriti.

Con queste conclusioni, alle quali noi giungiamo saltando a piè pari le considerazioni che le preparano e le giustificano, Maria Angeles Galino giunge a confermare, nel campo dell'attività pedagogica di quel secolo, molto di quanto altri studiosi hanno avuto modo e coraggio — in questi ultimissimi tempi — di sostenere, a proposito di quel secolo, in altri campi della vita dello spirito. Feijóo, Sarmiento e Jovellanos, infatti, proprio per essere fra i maggiori uomini del loro tempo nel loro paese, hanno recato in sè il segno delle maggiori contradizioni, fra quello che pensavano e quello che erano, fra il «come» leggevano (in francese, con spirito francese) e il «come» scrivevano (in castigliano, con spirito castigliano), intensificandosi il loro dramma interiore — più o meno esplicito e conosciuto — man mano si andava maturando la loro formazione interiore, e man mano si addensavano gli avvenimenti sulla Francia e sul resto d'Europa: e non è difficile supporre che essi si sarebbero ritratti atterriti da molte loro opinioni e affermazioni se avessero potuto minimamente indovinarne le conseguenze.

«Precettore della nazione» Padre Feijóo: ricercatore della «occasione pedagogica» Sarmiento (particolarmente acuto nell'intuizione dei problemi dell'infanzia); pedagogo «illustrato» Jovellanos: i tre si presentano ora, grazie alla lettura dei loro scritti da un nuovo punto di vista (da parte della ricordata studiosa), con caratteri differenziali molto più precisi, ma, allo stesso tempo, con un'aria di famiglia che induce alla necessità di tenere in conto l'esistenza di una coscienza pedagogica anche spagnola, nel secolo in cui la pedagogia si prepara ai tempi moderni.

GIUSEPPE CARLO ROSSI

◆ *Lionello Fiumi ha pubblicato una vivace* Giunta a Parnaso: *saggi e note su poeti del secolo XX. (ed. «La Nuova Italia Letteraria», Bergamo).*

IL SALTO VITALE DI SOFFICI

L'«Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo», dopo *L'uva e la croce* (1951) e *Passi tra le rovine* (1952), è giunto a questo *Salto vitale* (III, *Giovinezza*, 1954), che comprende le memorie autobiografiche del primo periodo parigino: forse le più aspettate da una certa classe di lettori.

Che Soffici possa esser considerato simbolo permanente di uno snobismo internazionalistico particolarmente orientato verso la Francia, e primipilo perpetuo della ribellione indiscriminata, è un equivoco antico, che parecchi anni addietro, includendo Soffici in una antologia, dovevamo ancora additare, almeno ai lettori di quelle pagine, con una nota bio-bibliografica. Sia lecito trascriverla oggi come enunciato di un tema, il cui svolgimento e dimostrazione son dati proprio dal Soffici autobiografico con meravigliosa ricchezza: «Di una vasta e profonda esperienza europea ha fatto tesoro per conseguire e insegnare alla gioventù i caratteri dell'italianità in arte».

Lasciamo stare il fine didattico, che era, nell'occasione dell'antologia, fine nostro e non di Soffici (ma ugualmente un attributo di classicità): si vuol dire che, chi non vide fin da principio la italianità di Soffici (o di Papini: il binomio è anch'esso tradizionale), e ne aspettò qualcosa d'altro che una ribellione momentanea a forme vuote di contenuto, e una volontà d'espressione che non fosse il modo d'essere della modernità, assoluto, cioè permanente e quindi classico; chi ancora cerca nelle pagine *parigine* alcunchè di sovversivo *ab aeterno in aeternum*, evidentemente non sa riconoscere i grandi autori, ed ignora la finitezza storica d'ogni grandezza umana.

Ma teniamoci a questo terzo volume: vi trascorrono, non più che ombre cariche di prestigio leggendario, i grandi nomi di tanti ribelli, novatori, interpreti provvisori delle inquiete ragioni che saranno inverate più tardi da altri. Ci si passi l'espressione: pochi tra i fecondatori parigini di Soffici lasciano agli uomini quanto il fecondato; pochissimi, compiuta la parabola, tornano come lui sul terreno sul quale s'erano librati per abbracciare con un solo sguardo il senso della propria terrestrità.

Troppe larve, da quel tempo, ancora svolano pei cieli d'Europa, e troppo incapaci di posa, perchè non si gusti con gratitudine ed orgoglio la pacata, distaccata, serena concretezza di un Soffici che rende conto del suo bilancio consuntivo, al termine di tutti i voli.

Anche se questa autobiografia fosse l'unico titolo di Soffici alla gloria, lo farebbe includere degnamente nel capitolo a noi carissimo, che comprende Dante della Vita Nuova, Cellini, Alfieri, Pellico, D'Azeglio e gli altri cento, con i loro modi e meriti diversi del narrar se stessi.

Avventure, tentativi, buoni successi e disinganni, scoperte, fame, incontri: cronaca personale e storia dell'Europa artistica alla fine dell'Ottocento, questo terzo volume è principalmente un inno all'amore: amore per le cose dello spirito e per i soliti oggetti del senso (con una confessa e talvolta insistita predilezione per questi ultimi): amore per l'indipendenza di giudizio (non senza errori, anche gravi, o abusi macchiettistici), amore per la libertà ed orrore delle deprecabili servitù politiche: gioia distesa e duratura di ritmi lunghi e sonanti, splendore di parole e di frasi che incidono od affrescano: grande prova di cui si vorrebbe un più rapido compimento, e che potrebbe essere integrata da un album di tutta la pittura di Soffici e da un'antologia degli scritti suoi la cui citazione, a partire da questo volume, diverrà sempre più frequente.

VLADIMIRO CAJOLI

ARDENGO SOFFICI, *Il salto vitale*. Firenze. Vallecchi.

SOMMARIO

FOSCOLO CRITICO

Chi voglia rintracciare nel « Piano di studi », redatto nel 1796 dal Foscolo diciottenne, l'inizio di una coscienza critica, rischia di rimanere disorientato, quando sotto il titolo di « critica », legge soltanto: « Longino, Poetica di Marmontel ». La citazione di Longino sorprende meno, se si pensi che l'educazione classica del Foscolo non poteva non prediligere l'opera più celebre della critica antica. Il Marmontel, autore degli « Elements de litterature » sta a rappresentare l'ossequio al sensismo corrente. Impegnativa invece appare un'altra affermazione che si legge sotto lo stesso paragrafo « critica: ...è gusto innato di un'anima, senza cui tutti i libri di critica sono nulli ». In pieno secolo razionalista, il giovane Foscolo sa che la critica è necessaria, ma intuisce che il mezzo migliore per accostarsi all'arte è « gusto innato di anima ».

Nel « gusto innato » può individuarsi il fondamento dell'originalità critica foscoliana. Ma il processo di maturazione di tale originalità è assai più ampio di quanto non possa dedursi dal « Piano » e s'allarga al quadro stesso della formazione culturale del poeta. Sul fondo persistente di un umanesimo tradizionale (alimentato dalle giovanili versioni da Anacreonte, Saffo, Orazio, Pontano) agiscono la lezione del Gravina (che primo ha proposto al Foscolo il problema dell'« immaginazione », non come elemento esterno, ma come dato intrinseco), l'insegnamento del Conti (che ha contribuito a rafforzare nel Foscolo il platonismo ereditato dall'educazione classica), l'esempio del Cesarotti. Occorre aggiungere ancora Baretti, Parini, Alfieri; e non dimenticare Vico. Nelle pagine della « Frusta », il Foscolo ha trovato e condiviso la polemica contro l'Arcadia e la letteratura settecentesca, la condanna del Crescimbeni e la rivalutazione del Cellini prosatore. L'influsso pariniano notevole nel campo estetico (basterebbe ricordare l'importanza che Parini e Foscolo attribuiscono all'idea di « diletto » o « piacere » come funzione estetica) è valido soprattutto per l'esempio di un magistero delle lettere perseguite come sacerdozio. L'opera di Alfieri che ha maggiormente influito sulla formazione critica del Foscolo è il trattato « Del Principe e delle Lettere »; il Cian ha notato come in questo libro si trovino i germi per molti spunti delle « Lezioni » foscoliane, soprattutto delle tre lezioni della « Morale letteraria » (la lezione terza, « la letteratura rivolta all'esercizio delle facoltà intellettive » segue da vicino il concetto alfieriano della letteratura come missione civile). Ma è stato lo storicismo vichiano a spingere il Foscolo ad una fertile elaborazione delle proprie idee estetiche: la meditazione dell'ideale vichiano delle età primitive gli ha fatto nascere il concetto di poesia primitiva coincidente con la grande poesia (Omero e Dante, già scoperti nella « Scienza Nuova », ed esaltati, non per la sapienza « riposta », ma per la sapienza « poetica »). Ma nel Foscolo sono nello stesso tempo in atto, la critica storica a base filologica e la moderna critica estetica. Più evidente l'orma del Foscolo nel campo della critica storica. Significativo il fatto che Foscolo abbia pienamente sentito la grandezza degli storici antiquari italiani della prima metà del '700, ai quali ha dedicato un bellissimo saggio « Antiquari e critici di materiali storici in Italia, per servire alla storia europea del medioevo ». Se da un lato Foscolo ha applicato attivamente il pensiero e i metodi del Vico alla ricostruzione critica della letteratura italiana, dall'altro ha intuito per tale ricostruzione l'importanza di servirsi delle opere del Muratori, del Tiraboschi e degli altri eruditi antiquari del '700. Muratori resta una delle basi fondamentali su cui poggia il valore del « Discorso sul testo della Commedia ». Bene il Mazzini ha definito il carattere essenziale di questa attività storico-erudita, quando ha affermato che il Foscolo « condusse la critica sulle vie della storia ». Persuaso che per curare un testo sia necessario conoscerne la storia, gran parte del « Discorso » si risolve in un'esposizione polemica delle vicende dei codici e delle edizioni di Dante, attraverso i secoli, con particolare rilievo a quelle della Crusca, del Volpi, del Lombardi e del Dionisi. Un ciclo di cinque volumi, con un volume in più per l'attuale « Discorso sul testo » aveva progettato il Foscolo. Costretto a ridurre il troppo vasto disegno, nell'« Avvertenza » premessa al volume I dell'ediz. Pickering, volle che i lettori almeno avessero un'idea precisa del programma ideato: alla prima cantica doveva esser premesso un « Discorso intorno alle condizioni civili dell'Italia », alla seconda un « Discorso intorno alla letteratura di quell'età », alla terza un « Discorso sullo stato della chiesa d'allora »; il Foscolo aveva mirabilmente intuito il carattere politico e civile dell'Inferno, quello letterario e artistico del Purgatorio, e infine il valore dell'elemento religioso nel Paradiso e in tutto il poema. Anche se mutilato e frammentario, il programma dantesco del Foscolo riposa su un sicuro inquadramento critico. Tale da indurci a ricercare pazientemente come egli l'abbia attuato in parte, negli scritti rimasti (consigliamo di seguire le indicazioni offerte da Nicoletta Festa, nel suo recente « Foscolo critico », « Collana letteraria », Le Monnier; un buon lavoro, documentato e preciso, che però risente dei difetti di un'impostazione un po' troppo scolastica). Troviamo così, nel secondo articolo dell'« Edinburgh Review » un'ampia ricostruzione del secolo di Dante, una precisa disamina dell'elemento religioso nel poema, una precisa intuizione dell'importanza della passione politica ai fini dell'ispirazione, l'originalità di Dante riaffermata dietro la rassegna delle principali « visioni » della letteratura medievale. La conclusione che la « Commedia » sia stata scritta in obbedienza ad un'intima missione politico-religiosa non fa perdere al Foscolo la convinzione nel grande valore dei particolari della poesia, ai quali ha dedicato, in ogni caso, ampia parte attuando un'altra delle esigenze della sua critica (Foscolo ha veramente colto, come ha notato il Fubini, il motivo dominante dell'episodio di Francesca, la passione che assume « l'onnipotenza del fato, ed opera come fosse la sola divinità della vita »; e ancora, precorrendo il De Sanctis, ha sottolineato l'importanza di quel sentimento di « pietà » che domina tutto il canto). Dopo il « Discorso sulla Commedia », notevole il valore storico dei « Saggi sul Petrarca »; con un vivace quadro storico si inizia il « Saggio sopra l'amore del Petrarca », nel quale la passione del poeta è ricondotta alle teorie platoniche cristianizzate dai Padri della Chiesa, al misticismo dottrinale e alle usanze cavalleresche e feudali delle corti d'amore (questo non significa però che Foscolo continui a obbedire alla « prevenzione » antica, che l'amore del Petrarca sia platonico; gli basta una brevissima frase per riportare questo amore dal cielo alla terra: « alle illusioni di una passione pura, seguitano i desideri di un amore impaziente »). Se l'elemento storico è alla base di tutti gli scritti critici foscoliani, nel « Discorso storico sul testo del Decamerone » ha parte sostanziale. Il « Discorso » si risolve in una storia, accuratamente documentata, delle vicende del testo boccaccesco attraverso cinque secoli, intramezzato da vivaci polemiche (che l'imitazione della lingua e dello stile del Boccaccio ha arrecato danno alla prosa italiana, ritardandone lo sviluppo naturale; che il Boccaccio, nel modellare il suo stile, ha seguito innanzitutto il suo genio, di qui la rivoluzionaria deduzione che ogni vero scrittore ha un suo stile individuale e immutabile). Il maggior pregio del lavoro sta nella ricostruzione degli uomini e delle epoche, in particolare dei secc. XIV e XVI, nei quali il testo del « Decamerone » fu oggetto di appassionate cure; e riesce un felice abbozzo di storia della fortuna boccaccesca. Completano il ritratto del Foscolo critico, i saggi sui « Poemi narrativi e romanzeschi italiani », i « Discorsi sulla lingua italiana », sulla « Gerusalemme liberata », sulla « Letteratura italiana periodica » (un interessante tentativo di saggistica sul giornalismo italiano dalle origini all'età napoleonica) e numerosi altri « articoli », che appartengono al periodo dell'attività giornalistica londinese (« Pio VI », « Storia della costituzione democratica di Venezia », « Federico II », « Pier delle Vigne », « Guido Cavalcanti », « Rime di Michelangelo », « Le poesie liriche del Tasso »). Su questi articoli grava ancor oggi il giudizio del Fubini, secondo il quale « la critica foscoliana dei secoli della nostra letteratura posteriore al 300, più che critica estetica è critica morale ». Ora, a parte le numerose pagine propriamente « estetiche » sul Pulci, sul Boiardo, sull'Ariosto, sul Tasso, la critica del Foscolo sugli scrittori dei sec. XV, XVI, XVII, è in realtà « storica ». Questo non toglie che tale critica « storica » possa risultare anche intimamente « morale », precorrendo, come fa, la critica romantica.

RENATO BERTACCHINI

La giovane poesia del dopoguerra

Nel campo della poesia un discorso che miri ad una panoramica, sia nel senso della storia che in quello non meno arduo della cronaca, dove la storia comincia, è sempre un grosso azzardo in quanto presuppone, nella selezione dei valori dei precisi e chiari fondamenti d'ordine estetico, che non possono d'altro canto non riferirsi ad una personale visione della vita e della realtà nei suoi modi e moti profondi. Altrettanto rischioso il lavoro dell'antologista per il quale il discorso critico su una certa panoramica di poesia viene, in certo modo, a incarnarsi e articolarsi per esempi. Così anche questa « Quarta generazione », una antologia della giovane poesia italiana del dopoguerra curata da Piero Chiara e Luciano Erba (nella collana « Oggetto e simbolo » diretta da Luciano Anceschi per l'Editrice Magenta di Varese) è un atto di fiducia e insieme di coraggio.

La critica non aveva avuto, in genere, parole molto generose verso la giovane poesia: si era forse atteso da qualcuno una poesia tutta intrisa di nuove ragioni sociali che attingesse insomma risentimenti o fermenti e modulazioni alla nuova realtà etico-politica di cui si avvertivano i sintomi, nel clima delle quotidiane esperienze. In realtà ci si accorse che si trattava di avventate profezie, di fatue e precipitose anticipazioni, chè nella poesia, come nella storia, salti nel vuoto non possono darsi. Qualche critico sembrò, d'altro canto, propenso a negare l'esistenza di una poesia nuova, mentre la polemica più esterna e grossolana andava proclamando la « rottura » definitiva con l'ermetismo, come se lirica autentica potesse nascere da opzioni programmatiche, da teoriche di cenacolo. Era, a dir vero, nell'aria un generale fastidio per certe diffuse e sterili cristallizzazioni della poetica arcanista, che ormai stava precipitando in una nuova arcadia sia pure all'insegna della fulgurazione analogica e con tutto un ragguardevole bagaglio di miti e di idoli: ma i migliori erano ormai naturalmente disposti ad andare oltre l'ermetismo, in quanto ne avevano assimilato le istanze più fertili immunizzandosi contro una poesia che si affidasse a un discorso senza tensione, a una trascrizione emotiva senza decantazione e distacco. Del resto, dov'era la scintilla di una vocazione schietta nessuna strada doveva ritenersi precostituita. Sarà dunque vero — ciò che troviamo scritto nella prefazione a questa antologia — che « una rottura con la poetica della non eloquenza, sotto il cui segno passano gli anni dell'*entre-deux-guerres*, avrebbe significato rottura con l'unico filone vitale, se pure inquieto e non sempre facilmente riconoscibile, della tradizione »? Cardarelli — e si rileggano pure certe sue fini precisazioni sulla eloquenza e sul discorso nella poesia — era dunque fuori di quell'aureo filone? E certa linea della nostra tradizione più alta, che dal Leopardi e dal Foscolo risale, attraverso il Tasso, sino al Petrarca, può ritenersi in chiave di non-eloquenza? Si sa, occorrerebbe prima intendersi sul valore e i limiti semantici della parola « eloquenza ».

Lo scopo che gli autori di questa raccolta si sono proposti — presentare o ripresentare alla attenzione del pubblico oltre che della critica alcune delle voci più attendibili della giovane poesia — costituisce dunque la ragion d'essere e il valore dell'opera stessa, al di là dei criteri magari discutibili della selezione e delle omissioni, inevitabili in lavori del genere. Ciò che conta è che la poesia di un nuovo tempo che nasce trovi qui un'intelligente documentazione in cui si innervano le indicazioni di una critica che si maturò durante la stagione ermetica ma non sembra arrendersi a certe pericolose suggestioni della sua matrice formativa.

Non è a caso che certi nomi che qui ritornano fossero apparsi in una precedente antologia di Luciano Anceschi, « Linea lombarda » (nella stessa collana di « Quarta generazione »); si può dire anzi che la « poesia *in re* » della quale, a proposito di quei poeti si discorreva (« Una poesia che si faccia corpo, che si possa vedere e toccare... E nessuna resa alla natura, alle macchine, e ai *data*, dunque: l'oggetto è sempre una libera, impreveduta costruzione, una carica intensa di forze interiormente organizzate »), ritorni ora come un presupposto, criterio implicito nell'orientamento selettivo. E per altro verso come risulta difficile accogliere, quale che sia, un denominatore comune, in una silloge non di verseggiatori ma di poeti, come difficile esprimere dai loro testi un succo, una costante che valga per tutti. Poetica dell'oggetto-simbolo? Forse. « Soluzione spesso elegiaca, delle più disperate verità cosmiche... »; « una vitale ironia... », « indizi di certo *italic revival*, però ignaro di carchi oratori e di contaminazioni culturali o contingenti... »: elementi certo affioranti nella non breve serie di testi qui offerti, caratterizzazioni utili anche se parziali e un po' generiche.

È stato recentemente osservato come una delle prove più tangibili che una giovane poesia d'oggi esiste ed ha oramai una sua fisionomia è costituita dal fatto che in essa già si avvertono i luoghi comuni: dai quali anche per la « Quarta generazione » una caratterizzazione più diffusa e circostanziata non dovrebbe prescindere: e si pensi a certo clima di dolente affettuosità in lettere e addii agli amici, in malinconici colloqui dove si svelano ansie di impossibili evasioni; istanze filosofiche o religiose che a volte si appannano in un discorso senza scatto, senza formale catarsi; echi della cifra ermetica da cui si mutuano certe suggestioni dell'« assenza » in un labirintico intreccio analogistico; la tendenza qua e là affiorante a fissare esperienze interne in un linguaggio sobrio e senza calore, in articolazioni sintattiche desunte dal parlato (ma la mediazione letteraria fa spesso capolino) in una ambizione troppo scoperta di anti-eloquenza, con tentativi più o meno felici di approssimazione al criterio eliotiano del « correlativo oggettivo »: ecco alcuni motivi che potrebbero offrire lo spunto per un più dettagliato discorso. Che dire infine di certo difficile equilibrio fra realismo e surrealismo (si veda, ad es. *Stanze romane* di Volponi) o di certo realismo di bassa lega (si legga a pag. 24 la lirica — diciamo così — che comincia « L'uomo che sta nella vecchia latrina, accucciato a fare i propri bisogni ») il quale sembra riportarci agli aspetti deteriori del neo-realismo cinematografico del primo dopoguerra?

Di questa « *Quarta generazione* » (titolo antologico assai discutibile se si pensa che a poeti nati nel '14 qui se ne affiancano altri del '24, '25 e perfino del '27 e sarebbe troppo semplicistico ribattere che conta solo la « nascita » poetica), vari poeti erano già noti al pubblico e alla critica — da Margherita Guidacci e David Maria Turoldo, da Rocco Scotellaro ad Alberico Sala, tanto per fare qualche nome dei trentatrè qui raccolti — ed apparire su uno sfondo corale ha certo giovato alle voci più dotate e alte. Nell'insieme, a parte il rischio della « retorica degli oggetti » e il poco persuasivo riassorbimento, in alcuni testi, di atteggiamenti e moduli espressivi dell'arcanismo, ci sembra che questa antologia dia positivamente atto di una nuova stagione poetica che ha ormai iniziato un dialogo più autentico e vivo con l'uomo.

ALBERTO FRATTINI

NUOVI STUDI SUL PASCOLI

La letteratura critica pascoliana si è venuta in questi ultimi anni arricchendo di alcuni nuovi e notevoli contributi, quasi preludio alle ormai prossime solenni onoranze che la città di Bologna ha decretato al grande figlio della terra emiliana per il 1955, anno in cui ricorrerà il centenario della sua nascita. E' del 1949 la ristampa, con prefazione di Francesco Flora e con l'aggiunta di nuovi studi, presso l'Editoria Liviana di Padova, del saggio pascoliano di Raffaello Viola, già pubblicato per la prima volta nel 1945 in Ispagna. E' del 1950 il volume « Pascoli e gli Scolopi » di Pasquale Vannucci, edito dall'editore Signorelli di Roma. E' del 1953 il saggio « La formazione letteraria di Giovanni Pascoli » di Giorgio Petrocchi, edito dal Le Monnier di Firenze, saggio che analizza soprattutto le « Poesie Varie » pubblicate postume dalla sorella Maria, e altre liriche non comprese in tale raccolta e pure precedenti alle « Myricae », riportate dall'autore in appendice al suo saggio. E' di quest'anno infine la terza edizione della monografia di Siro Angelo Chimenz « Nuovi Studi su Giovanni Pascoli. L'amore, il dramma della sua famiglia » (Roma, Ausonia, 1954), della quale ci proponiamo di parlare.

Figura complessa, ambigua, inafferrabile d'un colpo, appare al Chimenz quella del Pascoli: « certi suoi atteggiamenti per alcuni sono prova di un'anima grande, di un pensiero profondo, per altri di superficialità e dilettantismo. Chi ha ragione, chi ha torto? ». Nè si può in sede critica, secondo l'autore del saggio, trascurare l'intima conoscenza dell'anima dello scrittore, perchè essa è il presupposto necessario, la « conditio sine qua non » per intendere la sua espressione artistica, perchè « arte che non fosse espressione di un atteggiamento dell'anima, non sarebbe arte, anzi non potrebbe neppure esistere ». Tali le premesse estetiche del Chimenz, il cui metodo critico sul Pascoli, consistente nel raggruppare per temi le varie liriche del poeta, è qui lo stesso da lui seguito negli altri suoi due saggi pascoliani « Giovanni Pascoli e il Fanciullino » (Nuova Antologia, 16 novembre 1933) e « La poesia politica di Giovanni Pascoli » (Roma, Ausonia, 1935).

Il Chimenz, al quale la mirabile originalità dell'arte pascoliana pare sfuggire quasi del tutto al Croce (la critica negatrice del Croce segna, come è noto, il punto di partenza della critica pascoliana, e il filosofo napoletano, come è noto, fu ed è spesso accusato di « insensibilità » nei riguardi del poeta romagnolo), analizza con amore e originalità di gusto in questo suo saggio le poesie d'amore e le poesie sul dramma familiare del poeta. Il tema dell'amore, seppure secondario, ha indubbiamente nell'opera pascoliana uno sviluppo assai vasto, dalle poesie d'argomento amoroso più propriamente autobiografiche e intime a quelle di carattere oggettivo. Fra le prime, il critico ne esamina alcune tratte dalle « Poesie Varie » (Patuit dea, Primo cielo, Mattino, Primavera, Crepuscolo, L'amorosa giornata), con due delle quali egli pone in relazione due canzonette di « Myricae », « Allora » e « Canzone d'aprile », mentre un'altra lirica delle « Varie » (« Mai più... mai più) gli suggerisce un raffronto con « Notte d'inverno » dei « Canti di Castelvecchio » (« due componimenti... vivi e sinceri, che esalano uno spasimo di desiderio vano »). Qui un'attesa vana di una donna amata e perduta per sempre, altrove (« Jago », « Per sempre ») il ricordo di patite delusioni amorose. Ma in « Per sempre » il critico non può non rilevare una assoluta mancanza di unità, unita a una mancanza di vera drammaticità (è, quest'ultimo, uno dei caratteri peculiari alla poesia pascoliana): non rimane al poeta che « il ricordo puramente fonico di quelle due parole ». Ben altra cosa è « La tessitrice », nel « Ritorno a San Mauro » (Canti di Castelvecchio), al quale ciclo appartengono alcune delle migliori liriche pascoliane.

L'amore vagheggiato dal Pascoli appare sostanzialmente al Chimenz come un amore « borghese e casalingo, quello che ha per scopo il santo matrimonio, la casa ordinata, la prole ». Tale motivo appare nell'« Epistola a Ridiverde » (Ridiverde è il nome poetico dato dal Pascoli a Severino Ferrari), come nel trittico di « Myricae »: « O reginella », « Ti chiama », « O vano sogno » (ne « l'ultima passeggiata »): « Una giovinetta gaia, alacre, sempre in faccende, che tiene tutto pulito e in ordine, che tesse, fila, lava, prepara il desinare, che abilmente insomma regge il governo della casa: ecco l'immagine carezzata con sincero compiacimento dal poeta nella sua fantasia come compagna della sua vita ». Il Pascoli, quando accarezza il suo sogno d'amore, sembra quasi si figuri di essere egli stesso un contadino, « una specie di Vallera, s'intende, più fine e letterato ». Il Rigo innamorato di Rosa de « L'accestire », de « La fiorita », non è se non il Pascoli stesso che insegue, anche lì, il suo ideale femminile (« e ci sarebbe pure tanto bello, — se lei vedessi tutte le mattine — girare in pianellette ed in guernello... »). Anche la sorella Ida si avvicina all'ideale amoroso del poeta, come ci fanno pensare alcune delle « Varie », nelle quali intervengono certe insistenze erotiche e lascive che potrebbero a prima vista sembrare incompatibili con un temperamento idillico e sognatore quale quello del Pascoli: gli è che, osserva con estrema finezza psicologica il critico, « quella vita intima coniugale che le circostanze, o la sua volontà, o la mancanza di decisione, o altro che sia gli impedirono di attuare praticamente, il Pascoli cercò crearsela nella fantasia con una ambigua sovrapposizione d'immagini erotiche e sororali, inconsapevole, ma innegabile ». Il Chimenz conclude l'analisi della lirica amorosa autobiografica del Pascoli rilevando che, « pur essendo intimamente sinceri nel poeta così il desiderio di una compagna come quello della prole, essi restano allo stato di blando vagheggiamento, senza trasformarsi in passione ».

Segue una analisi delle liriche amorose pascoliane che il Chimenz chiama « di carattere oggettivo ». All'idillio di Rigo e di Rosa, già accennato nei « Primi Poemetti », divenuto centrale nei « Nuovi », il critico dedica ancora alcune pagine e altre ne dedica alla notissima « Digitale purpurea »; ma più veramente poetiche gli appaiono le liriche « Il gelsomino notturno » (« uno dei capolavori della poesia pascoliana », e tale apparve pure al Momigliano, per il quale essa « rappresenta in modo perfetto una sensibilità senza modelli »), « I Gemelli » (al confronto dei quali « I due cugini » sembrano « non più che un abbozzo »; le osservazioni del Croce sui « Due cugini » sono infatti accettate interamente dal Chimenz), alcuni luoghi de « L'etèra ».

Non soddisfa invece completamente lo studioso la « Canzone del Paradiso », nelle « Canzoni di re Enzio » (le quali, sia detto tra parentesi, attendono ancora il loro esegeta, incomprese e sottovalutate come furono da tanti critici, Borghese e Sapegno in testa, mentre Momigliano nella sua « Storia della letteratura italiana » neppure le nomina: solo Domenico Petrini le ha studiate abbastanza attentamente e ha scorto in esse la poesia di un « alessandrino attento a cogliere nella storia il colore delle cose »); nell'amore di re Enzio e di Flordulìva il Chimenz ritrova pertanto una ancor maggiore mancanza di vera necessità umana che in quello di Rosa e di Rigo (e qui ci dispiace di non potere essere d'accordo con lui, chè anzi l'amore di Flordulìva per re Enzio ci sembra nella « Canzone del Paradiso » descritto nel suo progressivo naturale svolgersi nell'animo ingenuo di una contadina innamorata di un re prigioniero ed infelice). Il Chimenz può da tali analisi giungere alla conclusione che la lirica amorosa pascoliana fa pensare a una « vita amorosa... sentimentalmente povera e superficiale », anche se « la vita dei sensi » fu invece nel poeta, e tale appare dalle sue liriche, « strana, complessa, morbosa ». La realtà sentimentale o sensuale pascoliana si dissolve, secondo il critico, « in toni neutri, misteriosi, musicali », divenendo appunto spesso evocazione feèrica, musicale, come nel « Gelsomino notturno ».

La seconda ed ultima esegesi del Chimenz verte sulle liriche originate dal dramma familiare del poeta. La sua tragedia familiare diventò innegabilmente fermento attivo nella sua coscienza, vi acquistò importanza centrale, ma rare volte riuscì a distendersi nelle linee serene dell'arte. Ciò che interessa vedere alla critica è quanto le imponenti sovrastrutture della mente pascoliana, i suoi nobili impegni morali (il Pascoli si credette e si proclamò vittima inconsolabile dell'odio e della malvagità degli uomini, e volle perciò essere il cantore consolatore degli umili e degli afflitti, l'apostolo della giustizia sociale, etc.) siano riusciti a scaldare la fantasia dell'artista.

Numerosissime, come è noto, le liriche ispirate da « qualche reale dato episodico della luttuosa storia ». Il critico analizza « Un ricordo », « Ritratto », « X Agosto » (per quest'ultima egli parla giustamente di una « cornice baroccamente ambiziosa »). Migliore gli appare « La cavalla storna », nella quale « il motivo fiabesco e il dolore umano hanno trovato quella unità lirico-drammatica, che il poeta ha cercato, ma gli è fallita, in X Agosto »: il critico nota inoltre in essa la « cadenza monotonamente solenne del distico popolare ». Mentre « Il giorno dei morti » e « Tra San Mauro e Savignano », che vorrebbero essere, la prima « il poema sinfonico del dolore del Pascoli », la seconda « un autentico atto di accusa, in cui la personalità del colpevole sia circostanziatamente descritta », non sono che componimenti viziati nella loro intima struttura da bisticci, acutezze, studiate antitesi, mentre « La voce » è anch'essa fondamentalmente viziata da una ricerca di effetto, il trittico di liriche affini « Casa mia », « Mia madre », « Commiato » (nel « Ritorno a San Mauro »), rappresenta invece una delle massime espressioni dell'arte pascoliana, perchè in esso il poeta è riuscito « a dare all'arte della parola i mezzi e la potenza della musica » (su « Commiato » il critico avanza però qualche riserva). Si pensi a certe quartine perfette, idilliche e coloristiche, in queste liriche, quali quelle che il critico cita: « M'era la casa avanti, — tacita al vespro puro, — tutta fiorita al muro — di rose rampicanti », oppure: « S'udivano sussurri — cupi di macroglosse — sulle peonie rosse — e sui giaggioli azzurri » (due quartine il cui tono crepuscolare, il Chimenz ha dimenticato di ricordarlo, anticipa quello romantico — casalingo di certo Gozzano, per non dire della metrica,) oppure ancora: « Me la miravo accanto — esile sì, ma bella: — pallida sì, ma tanto — giovane! una sorella! — bionda... ». Tale press'a poco, secondo il Chimenz, il fondamentale stato d'animo della poesia del Pascoli, nella quale c'è, per così dire (è questo il suo merito principale), « una rivoluzione dei mezzi espressivi », perchè, nelle sue cose migliori, « la parola gli serve soltanto come evocazione musicale ». Il Pascoli è quindi

(continua a pag. 4)

BRUNO LUSARDI

LA MOSTRA DI GUIDO RENI

A qualche anno di distanza dalla spettacolosa rassegna milanese dedicata al Caravaggio e alla sua illustre cerchia, l'odierna mostra nell'Archiginnasio di Bologna, in onore del Reni, non intende rinnovare sul piano critico la remota polemica che ardeva al tempo dei due maestri rivali, bensì concorrere a quell'equa valutazione, già intrapresa dagli studiosi contemporanei, del « dolce Guido », che possa riparare certe sommarie e cieche menomazioni nei suoi riguardi, preservandoci però dagl'infatuati osanna di cui ha goduto l'arte di questo *incantatore* per secoli e secoli.

In verità, sull'intera scuola petroniana del Seicento sarebbe più che opportuno ricondurre l'esame del pubblico e della critica, trattandosi di un settore figurativo che da parecchi punti di vista è stato un po' dimenticato nella complessiva e meritoria rivalutazione del secolo barocco. È l'inizio di una serie *bolognese*, dopo quella in corso a Venezia e con tanta fortuna, avrebbe potuto concretarsi mercè una nutrita e selezionata mostra dei Carracci, innegabili progenitori ideali di quella scuola. *Non aufertur*, naturalmente, e in caso positivo assisteremmo a colpi di scena, sbalordimenti e resipiscenze su tutto il fronte dell'austera critica italiana, da alimentarne per mesi anche le gazzette e i rotocalchi.

Ma veniamo al Reni, che un gran fragore finora non ha suscitato, essendo in definitiva mancate le rivelazioni o sorprese, tipo Lorenzo Lotto, per intederci. Chi varca la soglia della degnissima mostra è sicuro, però, di incontrare o rivedere un artista non soltanto dotato delle qualità necessarie a vincere le più estese prove nel tempo e nello spazio, ma provveduto di un timbro creativo, anzi propriamente pittorico, inconfondibile, per cui Guido Reni è ancora oggi da ritenere il più coerente ed omogeneo fra i maggiori della sua scuola, anche se non possiede la ricchezza e versatilità di Annibale Carracci, l'impegno morale del Domenichino, la densa vena narrativa e cromatica del Guercino, lo spregiucato estro di Giuseppe Maria Crespi.

Quale sia, tirando le somme dei risultati da lui raggiunti, olt: che delle idealità che lo ispirarono con alterna vicenda sacra e profana, anzi mitologica, la posizione spirituale e storica di questo maestro, in riferimento al gusto secentesco ma anche *sub specie aeternitatis*, ha cercato di definire con vedute originali Cesare Gnudi nella meditata introduzione al catalogo della mostra, riuscito veramente esemplare anche in virtù delle esaurienti schede informative e critiche di Gian Carlo Cavalli, redatte con la collaborazione di Andrea Emiliani e di Lidia Puglioli Mandelli. Il tono complessivo di codesti scritti è senz'altro eccessivamente encomiastico, e il vocabolo *capolavoro* viene elargito, si può dire, ad ogni pagina. Si potrebbe, a proposito del saggio di Cesare Gnudi, infirmare l'opportunità di insistere, come egli ha fatto, sul patrimonio *letterario* del Reni, giacchè la sua soda educazione sui classici, dal neo-ellenismo in avanti, e i suoi evidenti inserti assimilativi, nell'ordine iconografico più che stilistico, il carattere di elaborata riflessione che presentano le sue opere più alte, specie nei confronti del barocchismo a lui contemporaneo, non sono mai sinonimi di intellettualismo, di saputa erudizione, di complessità o speciosità cerebrale. Benchè consapevole dei suoi mezzi e dei suoi fini, il Reni è stato quasi sempre, per sua fortuna, mosso da un naturale istinto di pittore nato, e non furono la letteratura o la preoccupazione teoretica a tradirlo. Le dominanti del suo spirito sono bene espresse dai seguenti periodi del Gnudi: « Malinconico ardore, dolce struggimento, quasi di chi insegue un ideale irraggiungibile e divino, e nel tempo stesso si sente legato alle cose della natura e dei sensi; voluttà estenuata, bellezza decantata con sentimentale abbandono o con sottile edonismo, con sincerità di accenti o ricchezza di iperboli. E si fa più evidente, nell'incontro e nel rapporto con questi motivi spirituali ed estetici tipicamente secenteschi, l'aspetto secentesco della stessa teoria classicista, la quale non è affatto una reviviscenza anacronistica, ma è fenomeno vivo e nuovo del momento storico in cui è sorta ». Soltanto è da osservare che proprio per essere figlio del suo secolo il Reni, a somiglianza di quell'attraente scultore a lui congeniale che fu Antonio Canova, non può essere accomunato ai grandi rivelatori di portata extra-temporale come, per rimanere nel Seicento, un Caravaggio, un Bernini, un Velazquez, un Rembrandt ed un Ver Meer. Inoltre il suo edonismo, limitato di solito alle sembianze del fisico umano, non perviene mai alle squisitezze dell'estetismo rinascimentale (si confrontino, ad esempio, la sua bambinesca *Salomè* della Galleria Nazionale d'Arte Antica, qui esposta, con quella incantevolmente forbita di Tiziano nella Galleria Doria), e il suo « sentimentale abbandono » non può rientrare nella passionalità romantica, così come sarebbe improprio, nei riguardi della nostalgia reniana della bellezza antica, parlare di romanticismo nel senso inteso dal Berenson a proposito del Mantegna romaneggiante. Una riprova di ciò l'abbiamo del resto considerando quale frutto abbia ricavato il nostro Guido dalle tipologie e dalle composizioni, se non dalla tavolozza, di Raffaello, idealista al cento per cento, ma alieno da qualsiasi aura preromantica. Quando perciò il valoroso Gnudi si richiama, per precisare la tempra della morbida malinconia del bolognese, alle antinomie drammatiche di Torquato Tasso, romantico *in nuce* e di quale levatura, invade un territorio precluso alla blanda e levigata estetica o poetica del Reni. Molto più acconcio ci sembra il riferimento che egli fa alla « tristesse majesteuse » di Racine, « il più grande poeta classicista del Seicento », e non per nulla d'altro canto le maggiori fortune della fama e dell'influenza stilistica reniane si registrarono anche durante il primo Ottocento in terra di Francia.

Molto importanti appaiono nell'*introduzione* citata le idee espresse per controbattere quanti riscontrano in Guido una vocazione religiosa prevalente, tale da raggelare nell'accademismo le fantasie di carattere pagano, oppure una vocazione classicista altrettanto imperiosa che determinerebbe la degradazione a pietismo edulcorato nelle opere di più impegnativo soggetto sacro. Codeste falle o cadute esistono, nell'un campo e nell'altro, ma perchè il pittore non è sempre all'altezza delle sue qualità e possibilità, non perchè egli si sentisse spiritualmente a disagio nel primo o nel secondo dei due mondi, che erano entrambi suscettibili di coltivazione, non pure fantastica, ma propriamente idealizzatrice della natura e della vita sensitiva. E scrive Cesare Gnudi: « Non fu mai dunque l'un mondo un limite, una tara di insincerità per la libera e sincera espressione dell'altro: egualmente sincere sono le due inclinazioni ideali e sentimentali e permane fino all'ultimo questa loro pacifica convivenza su di un piano ove il dramma viene eluso in una sorta di raffinatissima, quasi arcadica elegia, ove sono sfumati i contorni e sanati i contrasti della realtà ». Si potrebbe forse aggiungere che l'accennata « pacifica convivenza » si effettuò in massima parte mercè il dominante senso della grazia e venustà corporea che fu presso il Reni di una natura particolarmente casta, pudica, pressochè alabastrina o lunare, ben lontana dalle sensorie seduzioni della scuola veneta, con a capo Giorgione, e dalla olimpica voluttà correggesca. Nè furono estranee a codesta ambivalente facoltà di sedare ogni esultanza carnale ed ogni strazio o terrore ultraterreno le pacate o sfumate ambientazioni atmosferiche, sia negl'interni aulici o domestici, sia nelle animate scene ed episodi idillici all'aperto dove la tavolozza del maestro, quando è più personale e liricamente intonata, sa così efficacemente esprimere valori di celestiali solitudini, crepuscolari lontananze, metafisiche distese di pianure e *sterilità marittime* — come scrisse il vecchio biografo Malvasia — anticipando, senza dubbio, e in varie direzioni, parecchie conquiste dell'arte paesistica ottocentesca.

Ma veniamo all'occasione contingente e pur non effimera, cioè alla mostra. Essa rappresenta nel suo complesso le diverse fasi e i diversi aspetti dell'arte del Reni, con oltre settanta dipinti da cavalletto, una quarantina fra disegni ed incisioni, e riproduzioni fotografiche degli affreschi romani, così poco divulgati generalmente, ad eccezione della troppo celebre *Aurora*, e tuttavia fondamentali per la conoscenza del compositore e del colorista nei suoi più validi attributi. Appartengono alla rassegna odierna parecchie testimonianze della teatralità, della gesticolazione a vuoto e della civetteria patetica, culminanti in opere come *Il ratto di Elena* al Louvre e la *Maria Maddalena* della Galleria Nazionale d'Arte Antica (e come si potevano bandire se esse risultano indispensabili per comprendere i lati negativi di quella personalità e le fonti della sua fama spropositata?). Ma i capisaldi d'ineccepibile autorità e freschezza creativa ci sono quasi tutti: dal veramente poetico e intenso *ritratto della madre* al fluido e sognante *S. Giovanni Battista* della Galleria Sabauda di Torino; da quei mirabili duetti sacri o mitologici che sono l'ellenistico *Atalanta e Ippomene*, il trionfale *Nesso e Dejanira*, l'*Apollo e Marsia* di Tolosa, l'*Annunciazione* di Ascoli Piceno, il tenerissimo, vesperale *Incontro di Gesù e San Giovannino* al Museo napoletano dei Gerolamini, i quasi caravaggeschi e cromaticamente caldi *Apostoli Pietro e Paolo* di Brera; dall'a solo melodico e mistico del *S. Andrea Corsini in estasi*, con i suoi accordi limpidissimi di rosa geranio, avorio, oro pallido e gridellino, all'orchestrata *Madonna del Rosario* in chiave argentea e cinerea, al più ardimentoso cimento luministico lasciatoci dal bolognese, che è l'*Adorazione dei pastori* alla Certosa napoletana di San Martino.

Non mancano nemmeno le opere capitali, in parte discutibili e in parte di eccellente risoluzione, quali la *Strage degli Innocenti*, dove fra le madri urlanti da palcoscenico s'accampa in primo piano quella gentilissima e soave che implora inginocchiata a mani giunte; il prestante *Sansone*, affetto da narcisismo anatomico; l'*Assunta* di Genova, con il suo musicale Paradiso in alto, tanto più suggestivo dei convenzionali apostoli in basso. Ma la nostra attenzione si concentra a preferenza su quadri ignoti al pubblico italiano, come l'arioso, autunnale *San Giovanni Battista nel deserto* della Dulwick College Gallery di Londra, l'inedita *Sibilla*, in colloquio con gli spiriti celestiali, della collezione londinese Denis Mahon, il pensoso e delicatissimo gruppo *Loth e le figlie* della raccolta Giovanni Neri a Bologna, che, insieme con la *Fanciulla con corona* della Galleria Capitolina, documenta la tarda attività reniana, orientata verso un'idealizzazione, pressochè larvale, delle immagini, che è già di timbro moderno.

E lasciamo agli studiosi ben più esperti di noi in materia decidere sulla sicura o meno appartenenza al Reni di opere in contestazione, come il *Davide* di Sarasota, l'*Enea e Didone* di Kassel, la giovanile *Resurrezione di Cristo* nella chiesa di S. Domenico a Bologna, anche perchè si tratta di prove tutt'altro che eccelse. Il discorso muta, invece, nei riguardi della penetrante e asciutta *testa di donna* della Pinacoteca bolognese, scoperta dal Mauceri nel 1930 e che, ad onta dei pareri contrari o dubbiosi di critici illustri, presenta attributi, secondo noi, sufficienti per inserirsi nella produzione, già pervenuta a maturità, di Guido Reni, al tempo del suo secondo e felice soggiorno romano.

ALBERTO NEPPI

◆ *Definizione della « diplomazia », secondo Bidault: « Mentire e smentire ».*

◆ *Paul Morand scrive sempre « in piedi »: odia la sedia: « La chaise est une invention odieuse ».*

GUIDO RENI - Madonna del Rosario

MUSICA-CINEMA

Problemi musicali d'attualità

La stagione musicale invernale non offre quest'anno, salvo rarissime eccezioni, manifestazioni musicali di particolare interesse. Per avere una sicura convalida della nostra affermazione sarà sufficiente dare uno sguardo ai vari cartelloni dei principali Enti artistici; cartelloni predisposti con ogni cura da menti esperte, compilati con la consueta rigida schematicità, sui quali non abbiamo niente di nuovo da dire.

Riteniamo più opportuno soffermare la nostra attenzione su taluni delicati problemi che riguardano un aspetto importante della odierna vita musicale italiana, quello organizzativo. Alcuni di essi in particolare necessitano di una pronta, energica, radicale sistemazione ed investono, in special modo, un genere di manifestazioni oggi largamente diffuso: i Festival. Originariamente l'idea di questi singolari convegni musicali nacque dalla sentita necessità di illustrare compiutamente ad un determinato pubblico non solo l'opera di grandi musicisti del passato (vedi ad esempio i Festivals mozartiani a Salisburgo e quelli wagneriani a Bayreuth) ma anche quelle nuove forme di espressione a suo tempo decisamente osteggiate da un ambiente musicale tradizionalmente conservatore.

Considerati sotto tale aspetto questi festival sono stati veramente provvidi per il moderno linguaggio sonoro; hanno consentito una serena conoscenza, una migliore assimilazione da parte degli ascoltatori delle molteplici tendenze estetiche dell'arte musicale contemporanea la quale, con questa indovinata, singolare procedura ha potuto essere avvicinata prima, imposta poi, al grande pubblico.

Da allora sono trascorsi più di sette lustri; migliorate intanto le condizioni di vita dell'arte musicale anche per quanto riguarda l'aspetto economico-sociale, era logico attendersi il definitivo tramonto di questo genere di manifestazioni per il naturale esaurimento della loro funzione.

Esse invece, specie in questi ultimi tempi, si sono moltiplicate con rapidità vertiginosa; venute a mancare le ragioni per le quali erano sorte, nella stragrande maggioranza hanno voluto trasformarsi in centri divulgatori delle opere del passato. Salisburgo, Bayreuth, Edimburgo, Lucerna, Zurigo, Venezia, Firenze, Siena, Perugia, Vichy, Aix en Provence e recentissimamente Prades sono le località europee dove annualmente si svolgono questi Festivals i quali a lungo andare hanno reso inevitabile l'incontro tra l'arte ed il turismo. Un incontro questo in cui si mischia, si confonde il sacro con il profano e che ha dato luogo a facili, superficiali, ottimistiche considerazioni.

Una attenta analisi del problema ci illumina sulla sua reale consistenza.

Innanzitutto non va dimenticato che il fine artistico di queste manifestazioni è ormai decisamente superato; prive della particolare fisionomia necessaria a giustificarne l'esistenza, sono costrette a ripetersi tra loro con crescente, esasperante monotonia.

Per essere riservate ad un pubblico ristretto e particolare esse sono troppo costose; ciò significa, per quanto ci riguarda, che questi Festivals sono di nocumento alla normale vita artistica del paese in quanto per ovvii motivi rarefanno le prestazioni artistiche dei grandi interpreti e sottraggono preziosissimi fondi che potrebbero essere meglio impiegati. Se si considera poi che la loro realizzazione il più delle volte è ispirata ad intendimenti artistici di parte inutili e pericolosi, si avrà una chiara visione della loro crescente impopolarità, impopolarità che tra l'altro contribuisce a sminuire notevolmente il prestigio della musica italiana all'estero.

La necessità dunque di definire realisticamente questo problema è più che evidente. Altro tipo di festival la cui importanza è anch'essa oggi chiaramente scaduta è quello che per oltre un trentennio ha dato forma e vita alla Società Internazionale per la Musica Contemporanea.

Nata subito dopo la fine della prima guerra mondiale con lo scopo di promuovere fecondi contatti artistici tra musicisti di ogni paese, questa associazione ha pienamente raggiunto le finalità che si era proposte contribuendo in modo decisivo al rinnovamento del gusto estetico e alla diffusione del moderno linguaggio musicale.

Ad essa va riconosciuto il merito di aver sostenuto vittoriosamente dure battaglie contro la tenace ostilità del pubblico e della critica in momenti particolarmente difficili.

La sua missione è praticamente esaurita; perchè essa ancora una volta possa inserirsi positivamente nella vita musicale contemporanea si rende inevitabile una sua completa trasformazione.

DANTE ULLU

Carosello napoletano

Sono stato tra i più entusiasti sostenitori dello spettacolo teatrale che Ettore Giannini diede anni fa con questo titolo. Scrissi allora (mi sia consentita la citazione): « lo spettacolo conduce dalle prime invasioni dei saraceni, alle successive dominazioni straniere, dall'anelito di libertà espresso da Masaniello, al sorgere della nazione, alla prima grande guerra. Passano nel carosello le usanze, i costumi, le passioni, le melodie, i giochi, le maschere, i vizi, le virtù del popolo napoletano, facendo parlare autentiche testimonianze: stampe, danze, quadri, bozzetti drammatici, liriche, superstizioni, avvenimenti storici, locali celebri o singolari (come lo studio d'arte fotografica). Si susseguono in un gioco scenico paragonabile alle " meraviglie " del teatro barocco, con un perenne rincorrersi di leit-motiv e di atteggiamenti fantasiosi. Raramente si può assistere a uno spettacolo così rigoglioso nella sua immaginativa e ingegnoso nella sua elaborazione tecnica, con un mondo talmente vitale nella sua storia e nel suo animo ».

Mi sembrava in effetti che a questo modo si potesse validamente rinnovare e rinvigorire la stanca stoffa del teatro drammatico, e l'indirizzo da me visto allora come vitale — quello della rivista come nuova, possibile forma d'arte teatrale — venne confermato da molte altre e interessantissime produzioni in questo settore, che è destinato a divenire il più interessante per il pubblico e per l'arte, nell'ambito teatrale.

Ma teatro e cinema, per quanto si tenda a confonderli (con danno di entrambi) sono due mezzi d'espressione ben diversi, con ben differenziate leggi estetiche e possibilità di raffigurazione, di rappresentazione. Si sarebbe potuto supporre in Ettore Giannini, che dimostrò un talento così vivo (anche se non sempre frenato dal gusto ed educato artisticamente) nello spettacolo teatrale, un'attitudine naturale a trasferire la stessa materia in linguaggio cinematografico, secondo i poteri e i limiti della « camera ». Ha invece ubbidito alla tentazione più semplice e più facile, quella di trarre dalla sua rivista un film-rivista del tipo di Hollywood (dove sono però maestri del genere, e solitamente non fanno passare le assi del palcoscenico per vera e propria realtà, ma girano le vicende esterne

(continua a pag. 4)

VITO PANDOLFI

DEL TRADURRE MALLARMÉ

6.

Ove non è contrasto tra « trop précis » e « vague », bensì l'unione di « précis » e « indécis ».

Esempi di poesie verlainiane, tutte sviluppate musicalmente sulla immagine appannata e quindi sulla incerta emozione del poeta, se ne trovano numerosi. Si rilegga « A Clymène », nelle « Fêtes galantes »:

Mistiques barcarolles,
Romances sans paroles,
Chère, puisque tes yeux,
Couleur des cieux,

Puisque ta voix, étrange
Vision qui dérange
Et trouble l'horizon
De ma raison,

Puisque l'arome insigne
De ta pâleur de cygne
Et puisque la candeur
De ton odeur,

Ah! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbes d'anges défunts,
Tons et parfums,

A, sur d'almes cadences,
En ses correspondances
Induit mon coeur subtil,
Ainsi soit-il!

Qui non ci sono sotto misteri o logiche chiarezze travestite con l'ombra: c'è solamente quell'abbandonarsi alla *rêverie*, all'inseguire le immagini più lievi, e il ricercare i toni più smorzati — senza un preciso disegno — quello sfumato leggiero che affascinerà talmente D'Annunzio da indurlo ad una imitazione (« Climène » ne *Il poema paradisiaco*) in cui però la delicatezza della musica verlainiana andrà perduta irrimediabilmente.

Valga l'esempio di Verlaine per dimostrare quello che abitualmente si intende per *vago*, e per ribadire che un tale *vago* non appare mai nella poesia di Mallarmé ove ogni sillaba risponde ad una coscientissima esigenza di suono e di suggestione, tutta cerebrale, anche se venata di illusione.

E pure D'Annunzio che aveva tanto finemente avvertito la vaghezza della poesia verlainiana, sembra percepire la stessa vaghezza in Mallarmé quando subisce certe suggestioni epidermiche di terminologia mallarmeana, come si può facilmente osservare in questi versi di « Meriggio » (in « Alcyone ») il cui titolo e il cui argomento ricordano troppo da vicino l'Après-midi d'un faune:

. . . .
Quasi letèa,
obliviosa, eguale,
segno non mostra
di corrente, non *ruga* (2)
d'*aura*. La *fuga*
delle due *rive*
si chiude come in un cerchio
di *canne*, che circonscrive
l'oblio silente;
. . . .
. . . .
L'*Estate* si matura (3)
sul mio capo come un pomo
che promesso mi sia,
che cogliere io debba
con la mia mano,
che *suggere* io debba (4)
con le mie labbra solo.
. . . .
. . . .
E sento che il mio volto
s'indora dell'*oro*
***meridiano* . . . . . .(5)**

O ancòra in « Stabat nuda aestas » (sempre in « Alcyone »):

Distesa cadde tra le sabbie e le acque.
Il ponente schiumò ne' suoi capegli.
Immensa apparve, immensa nudità (6).

Trasposizioni, queste, tutte fisiche di immagini e parole mallarmeane non approfondite nel loro preciso sostrato logico ma captate per la loro esteriore indeterminatezza.

Ma per tornare a quanto più innanzi si diceva intorno alla chiarezza mallarmeana dietro l'oscuro velo dell'ombra che il poeta vi aggiungeva, e riprendendo in esame la citata poesia sul fumo del sigaro, ne troviamo proprio in apertura la riprova:

Toute l'âme résumée
Quand lente nous l'expirons
Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds

***Atteste* quelque cigare**
Brûlant *savamment*...

ove l'*atteste* e il *savamment* non hanno bisogno di commento, tanta è la chiarezza del concetto cui fantasticamente cercano dar corpo.

Il considerare la poesia di Mallarmé come vaga, imprecisa, sembra proprio essere il peccato originale di più d'un suo traduttore. Di più, con l'incamminarsi per una strada sbagliata, anche le eventuali felici intuizioni che il traduttore potesse collezionare al suo attivo, perderebbero assai del loro valore, viziato com'è, da uno sbaglio iniziale, di impostazione.

In Mallarmé *mania* e illusione si fondevano per prendere il posto, troppo spesso, di una ispirazione rara e un po' angusta; in lui non era quindi follìa né indeterminatezza di fantasmi poetici, bensì chiarezza dissimulata. *sogno* che nell'atto stesso di essere sognato assumeva proporzioni e prospettive aritmetiche, imbrigliato nello schema di una poesia composita, rattratta. Una poesia che esige, nel lavoro di traduzione, quella assidua fatica, quella serenità di giudizio che scopre l'essenziale poetico dopo aver chiarito appieno anche il dato impoetico, e — si può dirlo — quella pazienza àlacre che viene dalla cultura e da una sensibilità educata dalla poesia alla poesia.

Si aggiunga che una lettura di Mallarmé, così condotta, potrebbe aiutare tutti coloro che, ancòra incerti, cercano una soluzione ai propri problemi di espressione nel clima della poetica ermetica, a far chiaro dentro di sè, ove si consideri che — come scrisse Proust — « il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître. Dans cet effort profond, c'est notre pensée que nous mettons, avec la sienne, au jour... ».

(continua) **LUIGI DE NARDIS**

(2) — « ... l'horizon pas remué d'une ride ».
(3) « Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre, / Chaque grenade éclate... ».
(4) « Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté ».
(5) « ... Inerte, tout brûle dans l'heure fauve ».
(6) « Dans le si blanc cheveu qui traîne / Avarement aura noyé / Le flanc enfant d'une sirène ». (*A la nue accablante tu*).

CAROSELLO NAPOLETANO

(continua da pagina 3)

ed interne di una rappresentazione teatrale, dando al teatro la veste reale di teatro: vi sono in questa direzione esempi veramente pregevoli, quali The 42° Avenue *e* Stormy Weather). *Ettore Giannini ha rispettato la rappresentazione teatrale con le sue convenzioni accettabili solo sul palcoscenico, come reale, seguendo la suggestione della « camera », per cui tutto ciò che è ripreso è come sorpreso dal buco della serratura. Lo stridore era evidente. Dal copione teatrale al copione cinematografico il passo è stato breve, troppo breve. In effetti invece di avere una visione cinematograficamente valida della storia e della realtà di Napoli, assistiamo a una ripresa di una serie di danze e di sketch ispirati alle antiche forme napoletane, e naturalmente riviste e rimodellate secondo un gusto moderno abbastanza ovvio. Così come le melodie classiche napoletane sono state orchestrate (in verità piuttosto banalmente) dal maestro Gervasio, le danze classiche sono state interpretate con facili libertà dal balletto del marchese di Cuevas (un complesso disorganico e incerto), da gruppi africani e* **dallo spagnolo Antonio.** *Leonida Massine per giunta, ha indossato le vesti di Pétito.*

L'attore che ha maggior parte nello svolgimento e conduce la vicenda come speaker, *è Paolo Stoppa che parla in un napoletano assai approssimativo (eppure, Ruggeri quando volle recitare in napoletano per una commedia di Vincenzo Tieri, come seppe farlo!). Gli altri sono riuniti alla rinfusa, e difficilmente si staccano dai propri* clichés. *Nel ritmo affannoso e piuttosto caotico dei quadri, un'immagine autentica di Napoli si perde sempre più (potremo ritrovarla solo nei vecchi film muti di Serena —* Assunta Spina *— e di Martoglio —* Sperduti nel buio). *L'intento di dare quest'immagine — che nello spettacolo teatrale era in parte raggiunto — se c'è stato, qui appare del tutto irrisolto per errori di impostazione e per un accento ancora più indifferente e distante dato al copione dinanzi agli avvenimenti così dolorosi e drammatici di Napoli. Quello di offrire un film-rivista gradevole e colorito, che forse era l'intento predominante, può dirsi abbastanza soddisfatto, anche se avrebbero giovato una maggiore chiarezza, una minore prolissità e caoticità, un gusto più sorvegliato e meno caleidoscopico, eclettico nel senso peggiore. Certo, come film-rivista è il tentativo più riuscito e più dignitoso nell'ambito della produzione nazionale. E in questo genere minore ha un suo interesse, un suo mordente. I confronti con alcuni tipici prodotti americani — di relativo valore artistico, ma di sicuro successo — come « Un americano a Parigi » e « Cantando sotto la pioggia », non vanno affatto a suo sfavore.*

VITO PANDOLFI

NUOVI STUDI SUL PASCOLI

(continua da pagina 2)

poeta grande solo quando « la realtà gli si trasforma in favola o sogno », quando riesce ad obliare i suoi presupposti etici, le sue ambizioni di concetti più alti, di visioni più ampie.

Nella « Appendice » è esaminata dal critico la lirica « La piccozza » (Odi e Inni), che egli pone a raffronto con « Excelsior » di Longfellow e con l'ode carducciana « Per le nozze di mia figlia », e nella quale scorge un documento dei peggiori difetti della peggiore lirica pascoliana, primo fra tutti un tono enfatico e teatrale, che si manifesta subito in quel davvero gladiatorio inizio (per il Turolla, invece, questa lirica introduce degnamente il mondo poetico di « Odi e Inni », della quale raccolta egli fu il rivalutatore ed interprete più accurato).

BRUNO LUSARDI

VETRINETTA

LAUDOMIA BONANNI, *Palma e sorelle*. Roma, Casini.

Quattro lunghi racconti di così solida struttura e coerente indirizzo, da parer capitoli di un unico romanzo, specchio della nostra età letteraria, e quasi immagine esemplare del tentativo-tipo di fondere o conciliare l'indirizzo realistico e quello psicologico, anzi psicanalitico, tentativo che forse potrebbe dare risultati persuasivi per virtù di poesia. Diciamo « forse », perchè ovviamente nessuna previsione porrà mai limiti al genio; ma ci sembra di poter escludere che, per sola virtù d'arte, seppure d'arte consumatissima, la saldatura dei due moduli avvenga. Si apra anche a caso il libro della Bonanni: la pagina appare attentamente lavorata, ambiziosissima: l'arte, l'eccesso d'arte che colpisce dopo poche righe, coincide subito con un ristagno dell'attenzione e dell'interesse. Eccesso d'arte? quando mai l'arte è in eccesso? Quando, appunto, come realtà estrinseca e fine a se stessa, diventa artificio, retorica.

Si ripete che siamo su di un piano nobilissimo, eccezionale; e queste osservazioni sarebbero ingiuste se non tenessero conto del fatto, che proprio la straordinarietà dei risultati raggiunti dalla B., ci consente di mettere pretenziosamente in dubbio la bontà globale dell'esito. È ormai assodata l'esistenza di una retorica della realtà, non meno fastidiosa di tutte le altre retoriche; altrettanto scoperto è il modulo dell'indagine psicanalitica: non potremo combinare l'immediatezza ritmica del realismo (ponderatissima immediatezza) e l'adagiata analisi della psiche, alternando, come ci pare abbia fatto la B., i due *cursus*, con il risultato di un procedere a strappi, tanto più *rapido* nel momento realistico e *fermo* nel momento psicanalitico, quanto meglio l'autrice ha reso le due necessità stilistiche, cioè sempre. E se di tal rapidità fa parte la notazione frustante, volutamente sommaria e spinta fino alla sboccataggine, come dell'adagiarsi è spesso eccellente risultato la squisitezza analitica, non è difficile arguire come si abbia incongruenza di risultati. Nondimeno, una vivace persistenza di immagini (soprattutto di sfondi) ed una sapiente dosatura delle personalità femminili, insieme con le cadenze vibrate e sentenziose di passi che aspirano all'antologia, fanno della pur lenta lettura del libro un gradito ed utile mezzo di riflessione, interrotta da frequenti abbandoni alla liricità. Molto bella la sovraccoperta: un'acquaforte colorata di L. Bartolini.

E. V.

FRANCESCO DE SANCTIS. *La scuola liberale e la scuola democratica*, a cura di Francesco Catalano. Bari, Laterza.

Il piano di edizione delle opere del De Sanctis, sapientemente organizzato e diretto da Luigi Russo, produce man mano i frutti sperati.

Questo volume raccoglie le lezioni, tenute dal critico napoletano negli anni accademici 1872-73 e 1873-74, sugli scrittori della *Scuola liberale* o *manzoniana o romantica* e su quelli della *Scuola democratica* (23 lezioni sui primi, 13 sui secondi).

È noto come per molti saggi del De Sanctis si sia giunti alla stampa: lo si deve allo zelo del discepolo Francesco Torraca, il quale seguiva i corsi, riassumendo e stenografando, e poi passava il frutto della sua diligenza al giornale *Roma* di Napoli. Il 21 maggio 1885 nella *Scintilla* (Caserta) veniva ristampata una delle lezioni sulla *Scuola liberale* e nel giugno del 1893 nella *Tavola rotonda* da Giuseppe Errico sei delle nove dedicate alla letteratura napoletana. Bisognò arrivare al 1897 per avere finalmente la pubblicazione completa in volume: *La letteratura italiana nel secolo XIX - Scuola liberale - Scuola democratica - Lezioni raccolte da Francesco Torraca - E pubblicate con prefazione e note - da Benedetto Croce* (Napoli, Morano). Il Croce però credette opportuno non rispettare il testo e qua e là corresse e aggiustò. Da questa lezione emendata il Gentile trasse nel 1920 il materiale per un volumetto intitolato: Fr. De Sanctis, *Mazzini, cinque lezioni* (Bari, Laterza) e dal 1932 Nino Cortese i voll. IV e V delle *Opere complete* (Napoli, Morano).

Pur dopo siffatte edizioni, non inutile esce oggi questa curata dal Catalano, la quale ha il grande merito di averci conservato il colorito, il calore della frase desanctisiana, evitando « di correggere affrettatamente, come hanno fatto, in genere, gli editori precedenti, in base a un astratto e formale uso linguistico e sintattico », ma attenendosi il più possibile al testo quale risulta dal giornale *Roma*.

Sobrie note orientative e un'*Introduzione* storicisticamente dosata, impeccabile nella sequenza dimostrativa che dal riconoscimento di una *nuova generazione postrisorgimentale* giunge al calcolo esatto del valore e significato delle « Lezioni » (si ricordi infatti che « il De Sanctis, in questi corsi, ripercorre le tappe del Risorgimento nazionale di fronte ad una generazione che ad esso non aveva partecipato e ritiene essenziale alla sua opera di educatore l'avviare i giovani ad una vita di rinnovati doveri e sacrifici »), completano esemplarmente il volume.

ENZO ESPOSITO

GIL VICENTE, *Teatro*. 2 Voll. Firenze, Sansoni.

Con gli ultimi due bellissimi volumi della collezione « I grandi classici stranieri », Sansoni ci dà tutto il teatro di Gil (Egidio) Vicente: traduzione, introduzione e note di E. Di Poppa Volture. Il I vol. comprende le opere di devozione e le commedie; il II, le tragicommedie e le farse. E' un dono prezioso alla cultura italiana, che deve perciò gratitudine anche all'Istituto di Alta Cultura di Lisbona, sotto il cui patronato l'opera è stata pubblicata.

Dopo l'eccellente *Storia della Letteratura Portoghese* di G. C. Rossi, edita anch'essa da Sansoni, ed ora premiata a Valdagno, questo nuovo contributo alla conoscenza dei classici lusitani viene a colmare lacune in verità poco onorevoli, e in un momento in cui le civiltà neolatine hanno particolare bisogno di puntellarsi con tutti i mezzi, contro l'urto delle civiltà concorrenti e rivali.

Leggendo i capolavori oggi resi accessibili da Sansoni e Volture, ci si domanda non senza stupore come la storia di una cultura unitaria, al grado in cui unitaria appare ed è quella dei neolatini, possa permettersi il lusso (ma sarebbe più giusto dire, la vergogna) della trascuratezza e dell'oblio, rispetto ad autori come il Vicente. Ciò dipende soltanto dalla nostra ignoranza della lingua portoghese? Il discorso sarebbe lungo e inadatto a questa sede. Qui basti dire che si può far gioiosa ammenda di torti amaramente riconosciuti.

Gil Vicente, che è considerato il fondatore del teatro portoghese, era, agli inizi del Cinquecento, un cortigiano, stipendiato per divertire i suoi signori. Le caratteristiche della sua funzione spirano anche oggi da pagine immortali; e non a caso diamo come prima osservazione, che esse divertono noi come gli antichi ascoltatori, giacchè proprio in questa persistenza della *vis comica* crediamo di poter riconoscere l'autenticità del genio teatrale del Vicente. Poi, con Di Poppa Volture, additeremo in lui « uno dei più grandi creatori di tipi della commedia umana ». Autore *sintetico* — ci si avverte giustamente —, anche i suoi tipi hanno qualcosa dell'*in nuce*, ma « la solennità epica dei suoi personaggi biblici... la simpatica malandrineria di alcuni dei pagani... l'eroica fedeltà dei cavalieri erranti... l'albagia della scienza ufficiale... la furbizia dei popolani e l'astuzia delle donne intraprendenti... la cialtroneria del nobilume... il buon senso bertoldesco... la ingenua fede dei contadini e la loro istintiva diffidenza... l'ignoranza e la cupidigia dei religiosi... la smargiasseria castigliana... la ciarlataneria degli zingari... il candore dell'innocenza... la diabolica perfidia... la beffa lazzaronesca e la scempiaggine degli eterni Calandrini... la ridicolaggine dei vecchi non rassegnati... l'avidità e la pavidità del giudeo... l'anima crepuscolare del negro... tutto ha la sua voce in questa vasta sinfonia dello spirito... « (Introd. XXIX-XXX): e poichè meglio non si poteva dire, abbiamo fedelmente trascritto.

Vicente fu profondamente religioso, assolutamente devoto allo spirito della tradizione ortodosso-cattolica (Rossi, op. cit. 52): indignato e sarcastico morditore dei vizi cinquecenteschi degli ecclesiastici, è tuttavia reciso oppositore della Riforma: apologeta del libero arbitrio contro la predestinazione, è ovvio che il suo teatro abbia avute tutte le caratteristiche morali della grande tradizione cattolica che ci è più nota attraverso i modelli spagnoli, e poche somiglianze con i vagheggiamenti rinascimentali del fatalismo greco. L'estetica didattico-pedagogica subordinata all'eticità, in lui che è ancora uomo medievale, non irretisce nè devia il creatore di cose sceniche perchè — sia detto con scandalosa brevità — fuor di questa estetica non può esservi nè grande nè vero teatro. Ma la sua ortodossia non esclude nè tarpa l'attitudine critica, di cui, rispetto al contingente, egli si mantiene libero regolatore. Si dice che debba molto ad Erasmo, e che Erasmo abbia addirittura voluto apprendere il portoghese per poter leggere Vicente: verità? leggenda? è, almeno, un giustificatissimo mito critico.

Non sapremmo come giudicare l'imponente sforzo del traduttore di mantenere l'ottonario, verso, come ognun sa, a noi poco congeniale, eppure così agile, vivo, popolaresco anche in altri capolavori della più grande poesia (è giusto ricordare la stupefacente traduzione che il Pavolini diede degli ottonari del Kalevala). Forse una traduzione prosastica avrebbe meglio favorita la diffusione e facilitata la rappresentazione di questo *Teatro*: che osiamo tuttavia raccomandare ai teatranti, come un impegno meritevole di qualsiasi sforzo e fatica.

V. C.

GARZANTI, *Serie Arte*. Milano.

Mediante un accordo internazionale tra Garzanti, Abrams di Nuova York e Amsterdam, il Pocket Book e alcuni dei maggiori editori europei, che si sono suddivisi le enormi spese d'impianto, si è voluto « risolvere il problema di dare al pubblico libri al prezzo delle collezioni economiche in veste editoriale perfetta, tale da renderli degni di uno scaffale elegante ». Fin qui, gli Editori. Il lettore (saremmo per dire: lo spettatore, dinanzi a certe caratteristiche di questa impresa) ha il piacere e forse anche il dovere di esprimere i sensi di una cordialissima accoglienza, mettendo da parte alcune riserve, riguardanti soprattutto l'intraducibilità di alcuni pittori (per esempio, del Botticelli) con i mezzi tecnici impiegati. E' pur vero che il colore, mettiamo, di un Toulouse-Lautrec non sarà meno difettoso di quello con cui si è reso il Greco; ma in tutti i casi assimilabili al primo, il vantaggio della disponibilità economicissima (L. 400) di riproduzioni introvabili o costose incontestabilmente predomina, e nei casi assimilabili al secondo, ci pare che prevalga l'interesse culturale e didattico, la cui nascita e diffusione contano più del perfezionamento, ulteriormente facilissimo. Ecco perchè raccomandiamo queste pubblicazioni a tutti gli istituti (biblioteche scolastiche, scuole popolari, biblioteche enaliste ecc.) che hanno come funzione precipua e caratteristica, quella di seminare.

Il *Botticelli* è presentato da E. Cecchi;
El Greco, da M. Muraro;
Renoir, da C. Levi;
Cézanne, da M. Valsecchi;
Toulouse-Lautrec, da V. Guzzi;
Van Gogh, da A. Parronchi:
come si vede, una gamma di specialisti accreditatissimi, che nell'introduzione e nel commento alle tavole, hanno perfettamente realizzato il tono necessario alla collana, senza mai trascurare i doveri di una critica prestigiosa, nè perder di vista la sottigliezza dei problemi impliciti. In alcuni casi, il commento alle tavole è d'altra, degnissima mano.

W. L.

***Tutta la pittura di Van Eyck*. Milano, Rizzoli.**

Quindicesimo volumetto della *Biblioteca d'Arte Rizzoli*, questo dedicato a Van Eyck e curato da Valentin Denis, è uno dei più impegnativi della serie. Denis ha messo subito il dito sulla piaga eyckiana, il « problema complesso, sconcertante e dibattuto... che concerne i due fratelli Van Eyck e le loro rispettive opere ». Le ipotesi gratuite su l'inafferrabile fratello sono scartate con obiettività critica e senso di deferenza per l'opera sufficientemente accertata del grande Jan, e respinte le attribuzioni indegne del suo genio d'artista. Ne consegue una galleria, costituita da tutti i dipinti di sicura attribuzione, che per intensità spirituale, elevatezza ed universalità di linguaggio, pareggiano quelli dei più grandi Maestri. Inventore del quadro di cavalletto e della terza dimensione, Van Eyck non ha mai l'incertezza di chi precorre o tenta: la facilità e l'ineffabile sicurezza con cui egli penetra lo spirito dei suoi personaggi, è pareggiata dall'eleganza suprema dell'ambientazione.

W. L.

Direttore responsabile: PIETRO BARBIERI
SOCIETÀ GRAFICA ROMANA
Via Ignazio Pettinengo, 25

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma